خضر الآغا

البياض المهدور

مقدمة
للشعر الجديد في سورية



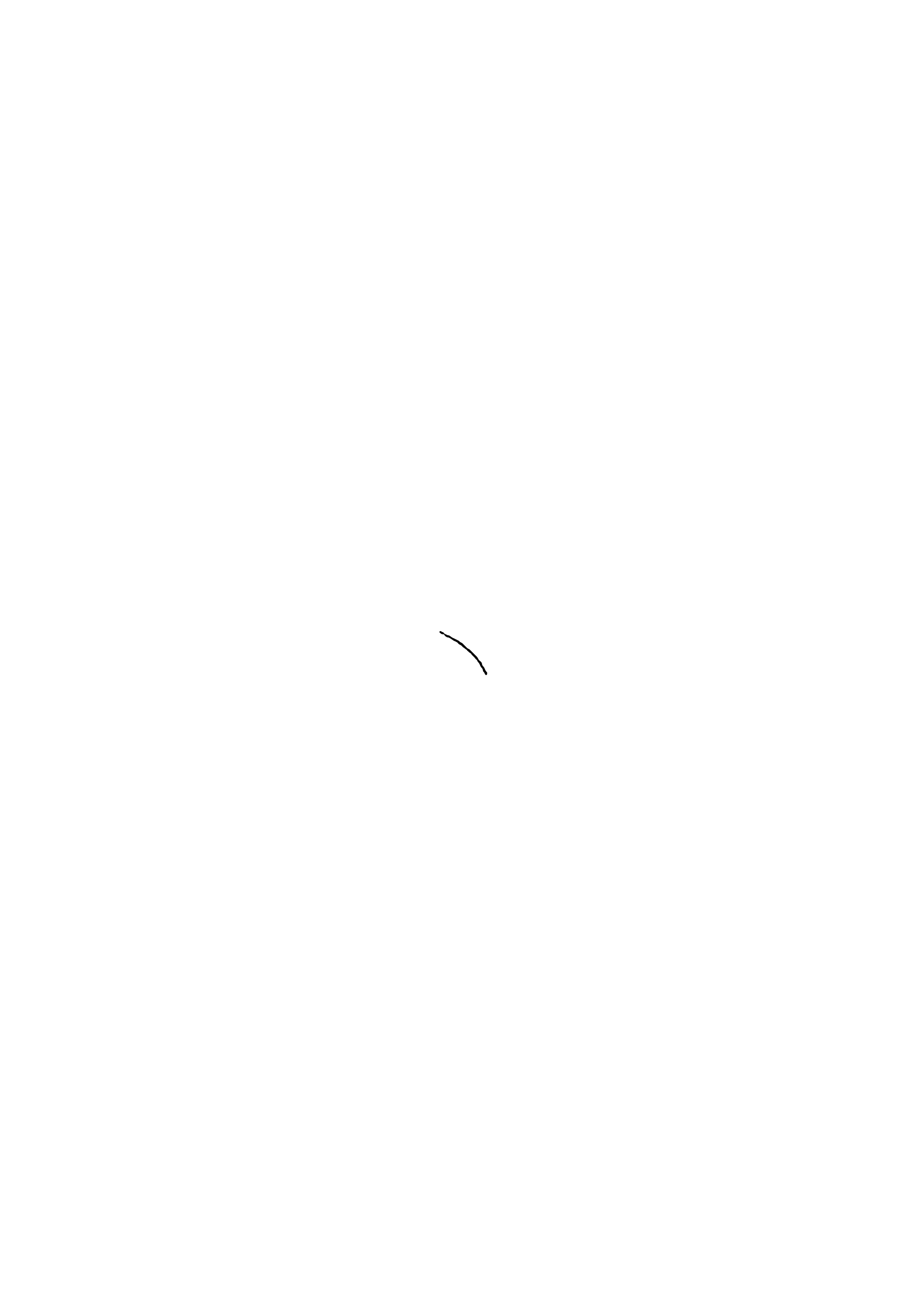


البياض المهدور

مقدمة للشعر الجديد في سورية

البياض المهدور

مقدمة للشعر الجديد في سورية



خضر الآغـــــا

البياض المهدور

مقدمة للشعر الجديد في سورية

دراسة

اسم الكتاب: البياض المهدور

مقدمة للشعر الجديد في سورية

اسم المؤلف: خضر الآغا

الطبعة الأولى ٢٠٠١/ ٢٠٠٢



للدراسات والنشر والتوزيع

سورية ـ دمشق ـ ص ب ٧٩١٧ ـ تلفاكس: ٥١٣٦٥٢٦ ١١ ٩٦٣+

E-mail: pscgasan@scs-net.org

طبع هذا الكتاب بموافقة وزارة الإعلام

رقم / ٤٩٤١٥ / تاريخ / ٢٧ / ٩ / ٢٠٠٠

الإشراف الفني وتصميم الغلاف: دار نينوى

القسم الأول

المقدمة



قبل البدء:

هذه المقدمة تعبر عن طموح الشعر الجديد في سورية، وليس بالضرورة، عما هو منجز منه.

* * *

في كل مرة، في تاريخ الشعر العربي، عندما كانت تظهر حالة من حالات التجديد الشعري كان يتم التأكد من أن الشعر محقون بذاته، بشكل دائم، بإمكانية الانقلاب على نفسه.

فبعد انقلابات عديدة مر بها، منذ "بشار بن برد"، مرورا بـــ"أبي نواس"، و"أبي تمام" و"المتنبي" وغيرهم... مرت فترات طويلة جدا، وسوداء جدا، لم يخرج فيها من التكرار والتقليد... و(الانحطاط)، ولم تظهر سوى بعض الحالات الفردية التي لم تشكل انحرافا شعريا، بل مناخا مختلفا، فلم تستطع أن تكون ظاهرة تجديدية انقلابية، يمكن أن تشكل تاريخا ما للشعر.

مما يقود التفكير إلى أنه ربما لم تظهر حالة حقيقية من التجديد الشعري، وتقود انقلابه إلا مؤخرا، في النصف الثاني من القرن العشرين، وكما دائما، فقد قوبل هذا الانقلاب بالرفض العام: سواء من قبل جمهور الشعر الذي اعتاد، طيلة قرون طويلة جدا، نمطا محددا منه، وبالتالي فلن يقبل ببساطة (ولا بصعوبة ربما) أية محاولة لنقل هذا النمط المتوضع في ذهنه بعيدا عن توضعه، وسواء من قبل حراس التقليد الذين جعلوا من أنفسهم، لسبب أو لآخر، رقباء في مواجهة كل تحول حضاري.

إن محاربة التجديد مسألة كانت موجودة دائما (ولم تزل) على مر التاريخ:

فـــ"أبو نواس"، إذ خرق القوانين الثابتة للشعر، فلقد انقلبت عليه الدنيا، ووجهت إليه اتهامات بائسة: شعوبي، حاقد على لغة الضاد، وإن هدفه تخريبها مثلا...

وليتم الأمر بشكل دراماتيكي، قاموا- حراس التقليد- مدعومين من سلطاتهم المتنوعة بإلباسه لباس المهرج. فــ"أبو نواس". حتى يومنا هذا، هو (جحا) الشعر العربي، و(جحا) الخليفة، ولم تزل منتشرة، على المستوى الشعبي العربي، نوادر تسمى: نوادر أبي النواس، على شاكلة نوادر جحا. والأكثر وضاعة أن المناهج التدريسية إلى اليوم تقدم تجديده على انه معاداة للعربية.

وإذ صار، على المستويين الخاص والعام واحدا من مجددي الشعر العربي ومن عمالقته، فإن ذلك لم يتم إلا بعد قرون طويلة...

كذلك "أبو تمام": فلقد اضطر ان ينفق جهدا إضافيا في الدفاع عن شعره وتبريره، فلجأ في ذلك إلى الاتكاء على المقدس/ القرآن، ليثبت أن ما يقدمه ليس "بدعا" إنما له شبه قرآني، وإن الحادثة التي جرت له صارت معروفة عندما قال:

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي

فأتى إليه أحدهم وطلب منه، ساخرا، ان يمنحه قطرات قليلة من ماء الملام، فامتنع "أبو تمام" حتى يأتيه هذا بريشة من جناح الذل (...) مشيرا بذلك إلى الآية القرآنية: «واخفض لهما جناح الذل...».

كان يريد بذلك أن يقارب الشعر الذي أتى به مما في ذهن الجمهور، ومما لا يستطيع هذا نقده، أو نقضه، ولم يكن اتكاء مرجعيا، فلقد عرف لدى معاصريه أنه لا يتكئ إلا على نفسه. ذات يوم قال له "اسحق الموصللي": «يا فتى، ما اشد ما تتكئ على نفسك». لقد أثبت التاريخ ذلك، إنما بعد قرون طويلة.

* * *

ليس من الممكن النظر إلى تاريخ الشعر التجديدي دون التذكير بالشعر العربي الذي ظهر في الأندلس (٧١٠- ١٤٩٢) فكانت ظاهرة الموشحات انقلابا حقيقيا وكبيرا في الشعر العربي، إنما لم يمتد أثره إلى الأرض العربية، ربما بسبب اعتباره

انه ظهر في بنية ثقافية اخرى (الأندلس- الغرب) لذلك بقيت في التاريخ العربي على انها موشحات أندلسية وشعر أندلسي... كان يمكن أن يطلق عليه: شعر عربي في الأندلس.

* * *

الشاعر على شفا جرف، وفي مهب العاصفة: عاصفة الشعر، وعاصفة التلقي.

* * *

في التاريخ العربي، ثمة حالات كثيرة مشابهة لتلك، وقد ذكرت وبحثت جيدا، اما في العهد الحديث. فقد يرد الذهن بعض مما يعتبر ظواهر تجديدية في الشعر العربي، كـــ"الرصافي"، وجماعة "الديوان"، وحركة "ابوللو"، و"جبران خليل جبران". سأشير إليها سريعا كي لا اخرج عن سياق المقدمة:

الرصافي (١٨٧٥- ١٩٤٥)؛ دعا كثيرا إلى ضرورة التفكير بمواضيع معاصرة وجديدة. فإذا كان ذلك صحيحا، وهو صحيح، لكنه لا يكفي، فالشعر شكل، وحتى يتم التجديد فيه لا بد أن يرافق جديد الموضوع جديد الشكل. وهذا لا ينطبق، كما يمكن أن يرى دارسو شعره، عليه فلقد عرض موضوعاته الجديدة جدا باسلوب قديم جدا، فلم يتجاوز البنية التقليدية للشعر العربي، وبقي ضمنها فامتلك الموضوع وأودى بالفن.

جماعة الديوان، وهي مؤلفة من "عباس محمود العقاد" (١٨٨٩- ١٩٦٤)، "عبد الرحمن شكري" (١٨٨٦- ١٩٤٩)، "عبد القادر المازني" (١٨٨٩- ١٩٤٩): انطلقت طروحات هذه الجماعة منطلقا يمكن أن يكون تعسفيا، فقد كانت تقيس تطور المجتمع العربي بمدى وصوله أو اقترابه من الأسس التي وضعها الدين الإسلامي للمجتمع، وأنه يتوجب على الشعر الا يتجاوز مقولات الدين و(فنية) القرآن.

عدا عن أن "العقاد" و"المازني" اتجها نحو كتابة النثر، تاركين الشعر لقضاء "عبد الرحمن شكري" وقدره، وهو الذي كان يعيش "في أجواء الشعر الإنكليزي الرومانسي، شعر "بيرون"، و"شيلي"، و"كيتس"، و"ورد زورث"[1]. مما لم يشكل معه تجديدا حقيقيا على مستوى الشعرية العربية. والكل يعلم أنه حين انتهت هذه الجماعة (كبنية تنظيمية، إذا صح القول) انتهت طروحاتها.

حركة ابوللو (١٩٣٢): النقطة الأكثر بروزا لديها أنها لم تنتج نصوصا شعرية جديدة حقا، لكنها نظرت للشعر، وعلى هذا يمكن اعتبارها حركة تنظيرية أكثر منها شعرية، مما يخرجها عن منهج البحث.

أما جبران خليل جبران فهو يفترق عن الجماعة والحركة هاتين من حيث أنه لم يكن توفيقيا بل جذريا، وصاحب رؤيا كبيرة، شكلت فيما أعتبره طاقة فعالة للحداثة العربية مما سآتي إليه بعد قليل.

* * *

أما ما ظهر من شعر تحت صيغة الشعر الاجتماعي والقومي، فوضعه شائك بصفة موسعة، فلقد أدخل الشعر مناخات الخطاب السياسي والاجتماعي الصريح على مستوى الطرح، أما على مستوى الشكل، فلقد أعاد للتقليدية العربية زمنا كان يجب أن يولي للأبد. لهذا يمكن أن ينظر إليه لدى دراسة تلك المرحلة نظرة تاريخية. وإن أهميته تأتي من ظروف المرحلة التاريخية التي ظهر بها، أما إبداعيا/ فنيا فتلزمه وقفة حذرة وربما لن يكون رابحا كثيرا فيها، ولهذا السبب الأخير فإنني سأتجاوز إبداء أي رأي مفصل فيه كي أبقى في سياق هذه المقدمة التي تعنى بالانقلابات الشعرية.

* * *

---

(١)- أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، دار الساقي، بيروت ١٩٩٤، ص ٧٩

الشعر انقلاب دائم على نفسه، وإنه إذ ينقلب على نفسه، فإنه ينقلب على الجميع بوصفه: تأسيسا متواصلا للعالم.

* * *

كان على الشعر، بصفته تلك، أن ينتظر فترة طويلة جدا، ليتقدم باتجاه ذاته، كان لا بد من قوة معرفية وشعرية كبيرة لإنقاذه، كان لا بد، ونحن ندخل النصف الثاني من القرن العشرين، من محاربين مؤمنين بضرورة الانشقاق والخروج من الذات التي صيغت تاريخيا، والخروج من/ وعلى قوانين شعرية ثبت أنها تخلت عن عملها في دفع الكتابة إلى لحظة تجاوزها، فتمسكت بوجودها كقوانين ثابتة يتوجب على الكتابة أن تفصل نفسها على قدها، مدعية أنها، كالقوانين الطبيعية، لا تزول.

فظهرت مجموعة من الخارجين بين مؤسس لهذه المرحلة ومؤصل لها، ومن بينهم: "نازك الملائكة"، "بدر شاكر السياب"، "يوسف الخال"، "أدونيس"، "نزار قباني"، "محمد الماغوط"، "أنسي الحاج"، "بلند الحيدري"، "شوقي ابي شقرا"، "علي الجندي"، "أحمد عبد المعطي حجازي"، "محمد عفيفي مطر"، "أورخان ميسر"، وكذلك "محمود درويش"، "ممدوح عدوان"، "فايز خضور"، و"نزيه أبو عفش"... إلخ. وكان بينهم اتفاقا ضمنيا على تحطيم القوانين الشعرية التقليدية، وذلك لصياغة شعر متحرر وجديد لم تعهده الكتابة العربية من قبل. وعبر ذلك الحراك الشعري العربي تركزت الجهود في نقطة واحدة تؤسس هذا الاتجاه وتنشره كتيار حداثة عربية. فظهرت مجلة "شعر" ١٩٥٧. وقد سمي هذا التيار الشعري فيما بعد: شعر الستينات. وقد اصطلح النقد العربي عليه بـــ: شعر الحداثة.

هنا دخل الشعر العربي اكبر انعطاف وتحويل له عبر تاريخه، لقد قام بانقلابه الأكبر، فخرج عن مداراته العفوية والشعورية ودخل آفاقا رحبة وحقيقية مستفيدا من ثقافات: العربية أساسها إلا أنها ليست الوحيدة التي كونته، وأطلقوا عليه: شعر

الرؤيا. وفي الوقت ذاته خرج عن العروض والقافية التي تلبسته قرونا طويلة معتمدا على تفعيلة واحدة تضبط الإيقاع الخارجي (والداخلي عند بعضهم) للقصيدة، وفي الفترة نفسها تشكلت بدايات قصيدة النثر في طموح كبير لأن تكون قصيدة نثر مكتملة لأول مرة في التاريخ العربي (أورخان ميسر، محمد الماغوط، أنسي الحاج)، التي تمردت بدورها على الإيقاع الخارجي ليكون إيقاعها النبض والتنفس وضغط الدم أيضا. فالإيقاع الخارجي، كما أرى، نوع من الموسيقى، وهذا ما لا يختص به الشعر بل علم الموسيقى.

في هذا السياق سيخرج من يقول أن قصيدة النثر كتبت عربيا منذ زمن بعيد، على الأقل منذ "النفري"، وإنني إذ لا أستطيع أن أنفي ذلك لكنني أتحدث عنها الآن كقصيدة مكتملة.

كان التوجه آنذاك: كتابة مشحونة بالطاقات القصوى، وكان التوجه: السير على كامل الطريق وحتى نهايته. فالشعر لا يستريح في المنتصف، بل هو لا يستريح أبدا. هنا اتسعت جدا فكرة التجريب.

* * *

في هذه الرحابة، سأشير إلى أن "جبران خليل جبران" كان الطاقة الكبيرة التي اختزنت وتفجرت في رؤوس هؤلاء الشعراء، بوعي منهم أو بدونه، كان الطاقة المختزنة للحداثة العربية برمتها، فكتابته تهدف إلى تجاوز الماضي وبناء المستقبل، وهذا أس الحداثة. كتب الشعر الموزون والمقفى ونوع فيه وزنا وقافية، غير مصغ إلى نداء التقليدية العربية، وكتب ما يشبه قصيدة النثر. لقد خرج، ليس عن الشكل التقليدي فحسب، بل عن قول التقليدية، فجاءت أفكاره مناهضة لها، طارحا عبرها قيم الإنسان الحديث.

لقد كان سباقا في طرح الأفكار والقيم الجديدة، وكذلك في تقديم الشكل

الخارج عن السائد الكتابي: شعرا وغيره، واستمر بذلك منذ بدايات نتاجه حتى وفاته ١٩٣١، طامحا، بموهبة وذهن فريدين، إلى بناء إنسان حديث، وشاعر حديث.

كان الكشاف الأول لمنطقة مجهولة في التفكير والكتابة العربيين خلال ما سمي "عصر النهضة"، لذلك فهو ليس رائدا للحداثة العربية فحسب، بل هو البرق المختزن في سمائها، والذي انبثق في ذهن هؤلاء الشعراء المغامرين الجدد: شعراء الحداثة، كان ملهما وملهما في الآن نفسه. لقد كان إذا أكثر من كونه رائدا ...!.

* * *

استمر الشعر العربي يدور ضمن هذا الفلك، ووصل بذلك إلى مستويات رفيعة جدا، وكانت اللغة هي الحقل الأكثر انتهاكا، هي الطير الذي كلما اقترب من تكونه احترق، وتأكدت الفكرة القائلة: أن «الأدب (الشعر: الدارس) إشكال لغوي»[1]، فامتلأت الساحة الثقافية بشعر جديد كليا: شكلا وطرحا، مع ما يقابله على مستوى التلقي، من صعوبة في التواصل، عائدة إلى ظروف كثيرة، لم يبق شاعر وناقد، ربما، إلا وبحثها، لذلك، هربا من التكرار، لن أدخل فيها. ولم يقتصر الأمر على صعوبة التواصل، بل تمت محاربة شعراء الحداثة فعليا، فقد رفضت أفكارهم وطرائقهم دفعة واحدة، واتهموا كذلك، على عادة العرب، بالعمالة للاستعمار والإمبريالية (...).

«أدونيس» يشكو إلى «يوسف الخال» ذلك: «صحيح أن الرفض الذي قوبلت به أفكارنا، كان يمنحها قوة غامضة، مع أنه كان يعرقلها أو يحجبها... حاربتنا السياسة، ورافقت حربها علينا حربا أكثر مضاضة: تلك التي شنها عاطلون عن المعرفة».. ثم يتمنى «أن يولد عدو ذكي جميل...»[2].

كذلك، في السياق ذاته، يقول "فايز خضور": «... كنا في دمشق يقام علينا الحد

---

(١)- رولان بارت: الكتابة في الدرجة صفر، ترجمة نعيم الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٠، ص٧

(٢)- أدونيس: هاأنذا أيها الوقت، سيرة شعرية، دار الآداب، بيروت (١٩٩٢-١٩٩٣)، ص١٧٨-١٧٩

من قبل خراتيت المدرسة التقليدية، لأننا نعمل في الحداثة حتى وصل الوهم بهؤلاء أننا عملاء "للاستعمار" و"الإمبريالية" و"موظفون لتهديم التراث" ...»[١].

على هذا، نحن ندين لشعراء الحداثة استمرارهم في تأسيس مشروعهم وسط المواجهات والاتهامات تلك، لقد استطاعوا، رغم ذلك، أن يثبتوا أنفسهم: شعراء عربا كبارا. وهنا تكمن المشكلة، كأنهم نسوا ما بدؤوا به، نسوا توجههم المتمثل بشحن الكتابة بالطاقة القصوى، أو، بصيغة أقل قسوة وأكثر بؤسا، كأن مواهبهم ضعفت، فوقع الشعر مرة أخرى أسير أصحابه، فانغلق من حيث أرادوا له الانفتاح، وكف عن التجدد من حيث أرادوه جديدا دائما. وذلك بسبب خوف المؤسس على مملكته، خوفهم على سلطتهم التي تأكدت دفعة واحدة في السنوات اللاحقة، فراحوا يتمسكون بالحرف الذي كتبوه قبلا وبالطريقة ذاتها في الاشتغال بـ___/ وعلى الشعر، راحوا يقدمون ما لديهم على أنه الأكمل، وكف الشعر عن أن يكون فعلا تجريبيا، فأتت نصوصهم، كقميص يلبسه واحدهم، بشكل دائم: بألوانه، بثياته، وبمقاسه كذلك... الأفكار ذاتها، اللغة ذاتها، كأن اللغة نهر نشف ماؤه، وكأنه لم يعد يوجد أية معطيات أخرى للكتابة، ما جعل الشعر يتقونن (من القانون) من حيث هو خرق لكل قانون، وتحول شعراء الحداثة، وشعرهم إلى سلطة، من حيث أن الشعر ضد كل سلطة. وصار لأغلبهم قالب جاهز يقوم بتعبئته فحسب. لقد توقف الشعر في نقطة واحدة، اعتبرها أصحابها ذروة. ولأن الشعر ليس ذرا، بل هو فضاء لا نهائي، فلقد دخل الشعراء أزمتهم، فالذروة تعني النهاية...

بصيغة أخرى:

ظهر شعراء الحداثة في مرحلة تاريخية متميزة. فعلى المستوى الأيديولوجي: كانت الماركسية من جهة، والقومية العربية من جهة أخرى، في حالة استثنائية من الصعود والمد لا مثيل لهما.

---

(١)- فايز خضور: حوار في جريدة السفير، تاريخ ٢٣/٤/١٩٩٧

فالماركسية كانت تغطي أكثر من نصف الكرة الأرضية، على مستوى أنظمة الحكم. وكان الاتحاد السوفييتي: حامي الشيوعية العالمية، في حالة استثنائية أيضا من القوة. وحركات التحرر العالمية نشطة جدا (ومتكاثرة) ومدعومة (أو هكذا، على الأقل، كان يظن) سوفييتيا. ما أثر بشكل كبير على الوضع العربي، في اتجاهه الماركسي، فتكاثرت وكثرت التنظيمات الشيوعية العربية واتسع، بشكل لافت، تحركها وانتشارها. وبما أن الماركسية نظرية كبيرة حقا، ولديها ما تقوله بشكل كبير حقا، فكان أغلب متبنيها من العرب على قناعة عالية أن الشيوعية العربية قاب قوسين أو أدنى من الوصول إلى السلطة والسيادة السياسية لتنفيذ مشروعاتها. ونتيجة لذلك فقد انطلق هؤلاء لا انطلاق المحاور والمتأمل بل انطلاق المؤمن العقائدي بالإله الماركسي، لا ماركسية "ماركس" بل ماركسية السوفييت التي دخلت الأرض العربية بصيغتها اللينينية، الستالينية، الخروتشوفية، والبريجينيفية، وكان الغائب الوحيد عنها هو "كارل ماركس". فكانت، على هذا، طروحاتهم يقينية وقاطعة ونهائية كذلك. فتحولت من نظرية معرفية تدخل في صلب الأبستمولوجي، إلى أيديولوجيا كليانية أو دين سماوي يدخل في صلب العقائدي وتعاملوا معها، فكريا وسياسيا وثقافيا، انطلاقا من ذلك.

هذا التعامل الأيديولوجي المغلق معها لم يكن ينطبق على المفكرين والسياسيين فحسب، بل شمل كافة النخب الثقافية من شعراء وفنانين وغيرهم...

لم تكن الفكرة القومية تختلف كثيرا من حيث الانتشار والمد والتعامل والتعاطي عن الماركسية، فقد كانت هي و"جمال عبد الناصر" يمارسان سطوة سحرية على الأرض العربية. فالأرض «بتتكلم عربي» (...) ولا حياة للفرد إلا ضمن الجماعة (الأمة) العربية التي جزأها (وخلفها) الاستعمار (...) وهاهي الآن، كما كان يطرح أصحابها، تنهض من جديد وسيدخل العرب، بعد قليل، في إطار وحدة استثنائية (...) حيث الاقتصاد والسياسة والثقافة والمجتمع... كل واحد لدى هذه الأمة التي تبعث الآن (...).

هذه المفاهيم الكبرى شكلت بذهن أغلب متبنيها حلما كبيرا ويقينا كبيرا بسيادة نمطهم وتحققه. فتحولت بدورها إلى إيديولوجيا كليانية وتعامل الجميع معها: مفكرين وسياسيين وشعراء... وكافة النخب الثقافية انطلاقا من ذلك.

إلى جانب هذا كان (العرق) السوري يمثل اتجاها فكريا لا مثيل له على مستوى الفكر السوري القومي الاجتماعي والذي ذهب معظم متبنيه إلى الانتظام في إطار الحزب السوري القومي الاجتماعي، حيث "أنطون سعادة" يمثل قيمة كلية (...) فطروحاته كما يرونها حل أوحد للسوريين، وكما يعلم الجميع فإن معظم شعراء الحداثة كانوا داخلين في هذه البنية: فكريا وتنظيميا، وذلك على المستوى الإقليمي لما يسمى: سوريا الكبرى.

في الفترة ذاتها كان لدى العرب على مستويات أخرى أفراد لا يقلون طموحا عن كل ما تقدم. لقد قامت حركة فنية وإبداعية في التاريخ العربي الحديث والمعاصر كبيرة حقا، فمثلا: كانت "أم كلثوم" وثن الجماهير العربية، وعلى أوتار "فريد الأطرش" تهتز العقول والأخيلة، وكان "عبد الحليم حافظ" ترمومتر الشارع العربي، حتى ليخيل أن العرب، على المستوى الشعبي يقيسون تاريخهم ومستقبلهم على (آهاته) كان يشكل، حقا، شارة كبيرة لحلم عربي (لم يتحقق أي شيء منه طبعا) كأن كل شيء كان، بدءا من "عبد الحليم حافظ"، والحلم العربي، يتحقق. كذلك فإن "فيروز" والرحابنة كانوا يصوغون ذوقا عربيا جديدا مشكلين قوة فنية وإبداعية، كانت، ولم تزل، استثناء عربيا ربما منذ العصر العباسي.

كل هذه المظاهر (والتي أشرت لها إشارات سريعة، فلم تكن غايتي تقديم دراسة شاملة عن تلك المرحلة، فمثل هذه الدراسة تخرج بالكامل عن منهج هذه المقدمة وتوجهها، إنما اكتفيت وكان لا بد من هذا بتقديم إشارات سريعة تدل على حجم تلك المرحلة التي ظهر فيها شعراء الحداثة وشعرهم) جعلت قناعة معظم النخب العربية أن أمتهم (العربية أو السورية أو الماركسية (...)) ستنبعث من جديد (لذلك نجد الكثير من مفردات البعث: تموز مثلا، منتشرة وبكثرة في شعر الحداثة حتى أن

الثقافة العربية أطلقت على تلك المرحلة الشعرية اسم المرحلة التموزية. وتموز لم يكن يمثل خلاصا أو بعثا فرديا، بل يشير في إطار التجربة إلى خلاص أو بعث أمة).

فالحداثة التي تبنتها مجلة "شعر" كان طموحها ليس فنيا فحسب بل أن تشمل، كما يعبر يوسف الخال: «مختلف حقول النشاط الإنساني»[1].

فالشعر «نهضة هدفها، والتعبير للخال. رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة»[2]، وكذلك «وضع هذه الثقافة (العربية : الدارس) بأصولها الدينية والإلهية -كما يريد "أدونيس"- موضع تساؤل أو شك أو رفض»[3] . فالمسألة الحداثية تخص، لدى شعراء الحداثة، أمة. فـ«قضية العالم العربي الراهنة هي قضية النهوض بعد كبوة دامت أكثر من ألف سنة»[4].

أستطيع أن أسمي تلك المرحلة: مرحلة اليقينيات. ذلك أن الاعتقاد (العقائدي) الكبير بأفكارها وإيديولوجياتها، جعل تلك الأفكار والإيديولوجيات بمنأى عن أي شك أو مساءلة. ذلك أن الاعتقاد الذي دخل فيه شعراء الحداثة، مع الداخلين فيه، يؤدي، على المستوى الإبستمولوجي إلى يقينية معرفية، وحيث أن الشعر لا يكون إلا في فوهة الهاوية، يتكون لا وسط المعارف البشرية بل في فراغاتها، لا ليردمها، بل ليعمقها أكثر. فارزا تساؤلات جديدة وحادة. ووسط هذه التساؤلات، اصطدم شعراء الحداثة بالجدار الذي اقاموه لأنفسهم، فاطفأ يقينهم هذا النار التي يطمحون ألا تنطفئ.

طرحوا أنفسهم شعراء رؤيا، والرؤيا، صوفيا، لا تحدث إلا للذي يرى ما لا يرى، وعن طريق القلب: إشراقيا. فالمعنى يتكون داخله ثم ينبثق، وإذاك يتحقق الإشراق.

---

(١)- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨، ص١٧

(٢)- المصدر نفسه، ص٩٣

(١)- أدونيس: زمن الشعر، الشعر العربي ومشكلات التجديد، دار العودة، بيروت ١٩٧٨، ص٤٨

(٢)- يوسف الخال: دورنا في معركة النهوض، أورده محمد جمال باروت في كتابه: الدولة والنهضة والحداثة، دار الحوار ٢٠٠٠، ص١٠٢

لهذا، فـــ"ابن عربي" يشبه الرؤيا بـــ "الرحم"[1]، حيث يتكون المعنى داخل الرحم، وليس خارجه فهو لا يأتي عن طريق العقل، بل عن طريق القلب، أي: من الداخل. وهنا، أوقع شعراء الحداثة أنفسهم في مأزق خطير: كيف يتكون المعنى في الداخل، بينما المعنى الذي طرحوه خارجي (فكري - سياسي)، وقد اصطلحوا عليه: معنى إنسانيا (..؟). كيف يمكن أن يدخل هذا المعنى (الإنساني) مصفاة الشعر، ويبقى، كما هو مطروح، يقينيا؟. كيف يمكن أن يتفادوا خشيتهم من ذلك، خشيتهم أن يفقد المعنى الذي يؤمنون به، كدين آخر لهم، أو كدين وحيد، يقينيته..!؟.

وسط هذه التساؤلات، لم يكن لهم إلا ان حولوا مفهوم الرؤيا من مفهوم شعري صوفي (جواني) إلى مفهوم فكري سياسي (براني) ...

مع بدء ذلك، حدث أمران معا: تشكيل شعري جديد وأزمة شعرية جديدة كذلك، هذه الأزمة اخذت تتنامى شيئا فشيئا. إلى أن وصلت النقطة الحادة التي لم يكن معها أية إمكانية لتجاوزها (إلا مع بعض الشعراء القلائل جدا، وليس في كل نتاجهم... كـــ"أدونيس"). فهذا التشكيل الشعري الجديد الذي بدؤوا به، استمر كما هو، دون تغييرات، فالمعنى الذي طرحوه، لم يزل هو ذاته معنى البدايات، فلم تجر عليه أية عملية من شأنها تحويله داخل النص الشعري. فثبت المعنى وثبت الشكل (فثبات واحدهما يتم بثبات الآخر) وتحول هذا الأخير إلى قالب جاهز، يرمون فيه المعنى الجاهز كذلك، والموضوع في دماغهم كالكتلة.

فما الذي حدث ...؟

كانت تلك المرحلة إيذانا بقيام حداثة عربية كبيرة، على مستوى الفكر والفن وكافة ظهورات الثقافة، فما الذي حدث، إذا:

حين اكتشف العلماء الليزر، قالوا: إنه حل يبحث عن مشكلة، دواء يحتاج إلى داء، إلى ما هنالك، لقد كان سبقا علميا، لم يستطع العلم التآلف معه إلا فيما بعد، إذ

---

(١)- ابن عربي، أورده أدونيس، في كتابه: الثابت والمتحول، مصدر مذكور، ص١٤٩

صار ضرورة... في مجالات عديدة.

كذلك شأن الحداثة العربية، فقيما كان المجتمع العربي (ولم يزل) يفور بمشاكل ليست قبل الحداثة فحسب، بل قبل كونه مجتمعا بالمعنى الحديث، كان قبليا، عشائريا، مستبدا بوجهيه: السلطوي والشعبي. والفادح في الأمر أنه لم ينظر إليها على أنها مشاكل تعترض تطور المجتمع، بل كانت، في آفق الوعي الشعبي، سيرورة طبيعية له، لقد كان متألفا معها إلى درجة أن يقف في وجه كل من يطرحها كمشاكل يجب أن تعالج، وكرس ذلك في وعيه سلطات سياسية كانت ترى في بقائه هكذا ضمانة لتنفيذ مشاريعها، وأمعنت في تكريسه بعد أن فشلت مشروعيتها التاريخية والتي كشفت عورتها هزيمة ١٩٦٧، فكانت ترى في هذه الانقسامات العمودية للمجتمع العربي بدائل متوائمة مع توجهها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي.

فإذا كان النص الدموي الذي كتبه "نابليون بونابرت" بمدافعه في القاهرة ١٧٨٩ يسمى صدمة الحداثة، فإننا، بعد قرنين من الزمن تقريبا، يحق لنا أن نسمي حرب الخليج بأرقامها كافة: سقوط الحداثة. الحداثة تقوم على حاملين: حامل اجتماعي وحامل نظري.

إذا كانت البنى المجتمعية العربية تقليدية، ما قبل رأسمالية (بكثير)، فإن الحداثة الغربية نشأت بعد انتصار التصنيع، وفي ظل مجتمع رأسمالي متماسك. شكلت الحداثة بالنسبة إليه مرحلة وصل إليها بحكم تطوره، ليس على مستوى الاجتماع والاقتصاد والسياسة فحسب، بل على مستوى الثقافة والأدب والفن... لقد حملت البرجوازية الغربية أعباء الحداثة: أفكارا وقيما، بينما لم يكن لدى الحداثة، عربيا،حامل اجتماعي، فالمجتمع العربي،على مستوى البنية التحتية، كما على مستوى القيم والأفكار... متخلف جدا عن قيم الحداثة وعن طروحاتها، بل اكثر، كانت قيمه وافكاره مناهضة لقيمها وافكارها. لقد حدث لمفكري الحداثة العربية ما أستطيع تسميته: فشلا نظريا.

عندما كانت الفلسفات الغربية تنتج (حداثة!)، أطر وحجم الفكر العربي نفسه في إطار الفكر الوضعي بثنائياته الحادة، فلم يستطع تجاوز ثنائيات الفكر الديني الإسلامي: «جنة- جهنم، عقل- غريزة، ملاك- شيطان...» ولا ثنائيات «ديكارت» و"أوغست كونت": «عقل- لاهوت»، «علم- ميتافيزيقيا»، وذلك رغم تحدر الفكر العربي والمفكرين العرب من الماركسية والقومية وحتى الليبرالية، ورغم معرفة (أو عدم معرفة) هؤلاء أن الغرب لم يستطع الدخول في مشروع إنجاز حداثته إلا بعد أن تجاوز الفكر الوضعي، خاصة/ أو بالتحديد، بعد الظهور اللامع لـ "كارل ماركس" و"سيغموند فرويد"، وتأسيسهما الكبير لما يسميه "جيل دولوز": «فجرا جديدا للثقافة الأوربية»[1]. لقد فشل المفكرون العرب في أمرين: عدم استفادتهم من تجاوز الغرب ومفكريه للفكر الوضعي، وفي عدم إجراء أي تمهيد نظري لإمكانية قيام حداثة عربية. وعلى هذا لم يكن للحداثة العربية حامل نظري.

لقد قلت إن "جبران خليل جبران" كان طاقة الحداثة العربية، إنما بالنسبة للشعراء العرب (والأدباء إلى حد ما) الذين افتتحوا سيرة الحداثة الشعرية (والأدبية إلى حد ما) فحسب. أما بالنسبة للثقافة العربية فلم يكن الأمر كذلك، لقد عومل كمهجري كبير فحسب، وربما لهذا السبب كان ينظر إليه لا على أنه تشكيل ثقافي عربي، بل تشكيل ثقافي في بنية ثقافية أخرى غريبة (الولايات المتحدة) وربما كرس ذلك أنه تخلى عن الكتابة باللغة العربية نهائيا في فترة مبكرة من نتاجه، ورغم ذلك كانت (الثقافة) التقليدية تنظر إليه نظرة مضادة، على أن له «آراء متطرفة من شأنها أن تدك أسس السلطة الشرعية، وتنشر الفوضى في الدين والأخلاق والنظام الاجتماعي...»[2]، وعليه لم يدخل نسيج الثقافة العربية ولم يقم بتحويل أو تثوير: لا

---

(١)- جيل دولوز، أورده مصطفى كاك، في مقالة بعنوان: نيتشه: التأويل، القراءة، الكتابة، مجلة الكرمل، عدد ١٩- ٢٠، لعام ١٩٨٦

(١)- حنا الفاخوري وجماعة من أساتذة اللغة العربية: منتخبات الأدب العربي، منشورات المكتبة البولسية، بيروت ١٩٦٩، ص٦٨١

الواقع العربي ولا الثقافة العربية. كان كأنه نجم بعيد يدور في فلك ثقافي مختلف، تراه هذه الثقافة ولا تتأثر به. لذلك سأؤكد ما قلته بانه كان طاقة الحداثة العربية الكبيرة التي تفجرت في رؤوس هؤلاء الشعراء (والأدباء) بوعي منهم او بدونه. فمادة تكون تأثيرات النجم بعيدة، وغير مباشرة إلا أنها حاسمة، كما يقول الفلكيون وعلماء الأبراج (...).

أمام هذا التخلف العربي، وهذه المسافة الهائلة التي تفصل العرب عن الغرب المنطلق، كالرهوان، في بناء نهضته وحداثته، فلقد اصطلح لوصف العرب في وضعيتهم هذه على أنهم في حالة: «فوات تاريخي».

في هذا «الفوات التاريخي» كان ثمة نخب ثقافية على اطلاع واسع على ذلك، وكانت مهجوسة بالتغيير، من مواقعها الفكرية المتعددة، وكانت إلى ذلك، مطلعة على النتاج الغربي للأفكار ومدى مساهمتها في تغيير حركية مجتمعاتها. وكان الشعراء العرب، فيما يتعلق بصنعتهم: الشعر، بوصفه: فاتحا لإمكانات العقول، والبدء الأول للإنسان الناطق، فاعلين، ربما، أكثر من سواهم بعملية التحديث الشعري وضرورة إخراجه من قوالبه القديمة وقوله القديم، فدخلوا مناطق جديدة، وطرحوا شعرا جديدا.

في هذه الأثناء، كان العقل العربي ما قبل ذلك بكثير، ولم تكن لديه آفاق لتجاوز سطوة "البارودي" و"شوقي" وعمود الشعر (مع بعض الاستثناءات الضيقة لبعض الأفراد). فأخذ ينظر إلى الشعر الجديد، على أنه وهم أو ضرب من الخيال، أو بدعة غربية، كشكل من أشكال الاستعمار الجديد، خاصة ان آثار أقدام المستعمرين لم تزل ظاهرة، كالوشم، على الجسد العربي، ما جعل قابلية هذا الشعر الجديد مقتصرة على الشعراء أنفسهم، فقبلوا، بعد ذلك، مرغمين، هذا الأمر الواقع، وتم التعامل مع النص الشعري، انطلاقا من ذلك، على أنه: نص الشعراء.

لقد أودى ذلك بكل تلك الأيديولوجيات والفن والأحلام... وارتكس الواقع العربي

واقعيا ونظريا إلى ما قبل نشوء ذلك بكثير، وسوف تكون تلك المرحلة (مرحلة الستينات) لفترة طويلة جدا، حائط مبكى المثقفين العرب، وربما، الشارع العربي(...)؟.

إن ما أقوله يخفي نقدا (أو نقضا) للحداثة العربية، لكنه لا يخفي موقفا مواجها منها، بل أن عملية نقدها (أو نقضها) هي عملية حداثية. ففي سيرورة الحداثة يبدو صحيحا ان أحد «الشروط الاتصاف الكامل بالحداثة- يقول 'شارل بيرمان'- هو أن تكون معاديا للحداثة...»[1]. ذلك أنها إمكانية كبيرة للنقد، ولنقد ذاتها (ونقضها أيضا). فهي ابتكار النقيض، تتجاوز ذاتها باستمرار، بوصفها ليست جهازا مفاهيميا، إنها أشبه ما تكون بكائنات حية، تولد باستمرار وتتسمى باستمرار، في كل مرة اسم، ولكل اسم شكل.

إنني إذ أعتبرها، سقطت على المستوى العربي، وإن الشعر (الأدب) وحده استطاع مواجهة السقوط والسير بها ومعها إلى آفاق رحبة، فإنه يبدو جليا، الآن، وبعد عدة عقود على سقوطها، ان «إحدى الفضائل المميزة للحداثة تكمن في أنها تترك أسئلتها طليقة مترددة الأصداء في الهواء طويلا بعد أن تكون الأسئلة نفسها وأجوبتها قد تركت المسرح»[2].

لكن، ومهما يكن، فكما أن الليزر صار ضرورة علمية، وتآلف العلم معه بعد فترة، فإنه يتم التآلف الآن، مع شعر الحداثة، وتتسع دائرة قرائه بين المثقفين العرب. لكن هذا لا يعني موقفا تفاؤليا، بل يعني ما هو بالضبط: العلاقة تتحسن، لكن قياسا إلى فترات ظهوره الأولى. وإن ذلك يتم فعلا، ولكن، على أيدي النخبة، إن لم نقل نخبة النخبة...

يتبدى من خلال ذلك، أن هم الشعراء كان، بالدرجة الأولى، فكريا- سياسيا، أكثر

---

(١)- مارشال بيرمان: حداثة التخلف، ترجمة: فاضل جتكر، دار كنعان، دمشق ١٩٩٣، ص٦

(١)- المصدر نفسه، ص١٢

مما هو شعري، وكان تجديدهم الشكلي (من الشكل) في بنية القصيدة، كان لاحقا لتجديدهم في المعنى، وربما يكون هذا وراء القول الثقافي السائد من أن المعنى قبل الشكل، وأن المضمون يحدد الأسلوب... الخ. الحقيقة لا يوجد أي مدعاة للقول أن المعنى والشكل يخلقان معا. وفي الآن ذاته/ آن الكتابة. ذلك أنه بعد كل هذه التجارب الشعرية الكبيرة على مستوى العالم، وكل هذه النظريات النقدية الحديثة، تأكد ذلك بشكل نهائي. فطرح المعنى القديم بصيغة جديدة يعتبر توفيقا تعسفيا بين الاتجاهات، أو أكثر، يعتبر تلفيقا. وكذلك فإن طرح المعنى الجديد بالصياغة القديمة يعتبر تمسكا لا معنى له بالأصول الأولى للقصيدة العربية، وينظر إليه بمنظور السلفية والتقليد والتخلف...

* * *

بعد ذلك، لم يحدث ما يكشف عن طبيعة الأزمة التي حدثت لشعراء الحداثة، لا سيما أن من يسمون شعراء "السبعينات" لم يستطيعوا خلق مناخات كفيلة بإخراج الشعر الستيني من مأزقه، بل أوقعوه في مأزق آخر: مأزق الأيديولوجيا السياسية، فلم يعانوا مشكلة شكلانية إنما كان همهم السياسي ربما أكبر من كل شيء، فحددوا للشعر وظيفة: تحريض الجماهير على الثورة (...) عبر تحريضهم على الفعل السياسي (...). فانتشرت بكثرة، تسمية الشعر "التحريضي". وكلنا يعلم أن "مظفر النواب" كان لفترة ليست بعيدة نجما سياسيا- نضاليا، بأداء شعري. وشكل، بطريقة ما، طموح شعراء السبعينات الذين، حددوا علاقتهم مع شعراء الحداثة بصيغة تصالحية، وبأحسن الأحوال، كانت علاقة لا ملامح لها، مما أكد سلطة شعر الحداثة واستمراره القوي داخل المشهد الشعري- الثقافي العربي.

وإن ظهور بعض الشعراء في هذه الفترة، والذين عملوا لخلق أجواء مختلفة وجديدة، وعملوا ضد نهج وطريقة كتابة شعراء الحداثة من نافذة، وشعراء جيلهم من

نافذة أخرى، لم يكن كافيا لخلق تحويل ما أو مناخ آخر للشعر، مثل: "رياض الصالح الحسين"، "سليم بركات"، "منذر مصري"، "عادل محمود"، "بندر عبد الحميد"... لقد كانت محاولاتهم هامة جدا، لكنها لم تشكل ظاهرة شعرية يمكن أن تكون بداية مرحلة جديدة كافية لإمكانية تاريخ ما للشعر. لقد كان هؤلاء أفرادا كتبوا شعرا مختلفا، لكن تبعثروا، فلم تتشكل مرحلة شعرية، وعلى هذا، فدراستهم تخرج عن منهج المقدمة.

* * *

كان على الشعر أن ينتظر ثلاثين عاما هذه المرة، ليدخل فضاءات اخرى، أو ليقيم علاقات جديدة مع اللغة. كان عليه أن ينتظر حتى ثمانينات وتسعينات القرن العشرين، حيث ظهر شعراء شباب أسمتهم الصحافة: شعراء التسعينات، وأحيانا شعراء الثمانينات. وسأصطلح عليهم بـ: الشعراء الجدد، هربا من التقسيم الجيلي المشكوك فيه. وسوف أحاول من الآن فصاعدا أن أبرر تسميتي لهم بالشعراء الجدد، ذلك أنهم يتأسسون في مرحلة شعرية جديدة، وإن دراسة المجموعات الشعرية الصادرة في تلك الفترة تقودنا لمثل هكذا ظن، عبر ملاحظة أمر هام، يشكل قاسما مشتركا بينها جميعا، وهو النزوع نحو تجاوز المنجز الشعري (الستيني)، أي: شعر الحداثة. والنزوع لا يعني التحقق، كما لا يعني عدمه. إنه الرغبة المقترنة بالدراسة والتأمل والبحث، أما التحقق فهو تلك الرغبة وهي تكتب سيرتها.

سأدرس الرغبة، الدفقة الأولى للماء وليس النهر، الرعشة وليس الحب. فلقد نحا النقد العربي حتى هذه اللحظة، منحى دراسة المنجز الشعري بمختلف مستويات الدراسة، إلا أن أحدا، حسب اطلاعي، لم يقدم على دراسة النزوع- البدء. إنهم يدرسون النتيجة وليس المقدمة، المطر وليس الوميض. بمعنى: يدرسون الحبر لا البياض. فكرتي هنا: دراسة البياض والقبض عليه، البياض في قلقه نحو تجريح

الورق بالكتابة التي يبدو عليها، كنزق على الأقل. انها تتحدى البياض، لا التي تسالمه، تخربه أو تقيم معه علاقة الفاعلية والتشارك لا التي تبقيه محايدا تجاه ما يجري عليه من انتهاك مجاني. ذلك البياض الذي ينتحر عليه المعنى، وتنتحر اللغة، ليلدا من جديد، في الآن نفسه: آن الكتابة.

البياض: جسد يمنح نفسه للحبر الذي يغتصبه فحسب.

البياض: فعل اغتصاب لا شرعية.

ولأن البياض، ليس صحيحا دوما، ليس بريئا، إنه يخفي في بياضه قرونا من الكتابة والمواقف والآراء، كل بياض يحمل في بياضه حبرا مضى، توجها مضى، بعبارة اخرى: إنه محمل بذاكرته الجمعية، أو بلا وعيه الجمعي. لذلك كان لا بد من اغتصابه كي يكون أبيض. فالبياض ليس لونا، إنه وجود. ولأنه حد كلون، فلقد امتنعت القواميس عن ذكره، وكف الجميع عن إقامة أية علاقة معه خارج اعتباره لونا.

فكيف يمكن دراسة هذا البياض، وكيف يمكن التأكد أنه أبيض فعلا؟.

إذا استمرينا بطرح هكذا أسئلة، فسوف نصل، ربما، إلى أن دراسته تحمل من الاغتصاب، بقدر ما تحمل من الإدعاء، وقد تكون فكرة كتابة مقدمة للشعر الجديد في سورية ذريعة جميلة لدراسته. فمع الشاعر الجديد، على الأقل كما أطمح، بدأ الشعر يتقدم نحو البياض، بعد أن وضع موضع التلاشي بخطيئة الفردانية.

لا بد من خطيئة كي تتحقق النقلة

كل خطيئة نقلة، وكل نقلة تاريخ غير وجهه.

أن يتلاشى الشعر: أن ينفرط شكله، أن ينفرط معناه، ليتعرف من جديد، إلى شكله وإلى معناه، عبر تعرفه على الأشياء في تكونها الأول.

إن سيرة الشعر، منذ تكونه، هي سيرة التعرف على الأشياء والمحيط والموجودات، فالإنسان منذ أن بدأ يتعرف على محيطه، بدأ يتعرف عليه شعريا. إنه، كما يشير

"فيكو": «قبل أن ينطق بوضوح يغني، قبل أن يتكلم نثرا يتكلم شعرا»[1]. فالشعر ليس تراكميا، إنه انقطاعات وبدايات متواصلة، فأن يكون الإنسان الأول تعرف، مثلا، إلى الشجرة شعريا، لا يعني أن الإنسان الحديث لا يمكنه التعرف عليها من جديد، وشعريا كذلك، إنه يستطيع، ويجب عليه ذلك. وكأنها المرة الأولى التي يفعل فيها ذلك. وإذا كان الإنسان الأول كتبها (بطريقة ما) منذ آلاف السنين، فإن ذلك لا يعني أن الإنسان الحديث لا يمكنه كتابتها من جديد، ولأول مرة كذلك، وذلك بعد أن تنتحر لغته على الورقة البيضاء، التي هي الآن أمامه، وقد تخلصت من بياضها الذي مضى، حتى يستطيع الكتابة بكامل حريته، وبدون شرط مسبق، وآراء مسبقة، وكتابة مسبقة...

إذا فالكتابة الشعرية، هي كتابة البياض الأول، وحين تبدأ، في كل مرة، فإنها تبدأ البداية ذاتها: تكتب البياض الأبيض.

وعليه فإنني الآن، وقد أغراني الشعر الجديد، عبر كتابة هذا البياض/ أو على الأقل عبر طموحه في ذلك، ادعي أنني سأدرسه.

* * *

على الشاعر الجديد، إذا، أن يدخل، حتى الأقاصي، النار التي اشعلها بيديه، والتي ستحرقه. عليه أن يقبل بقدره الذي صنعه بنفسه:

البحث عن المعنى والبحث عن الشكل

إذا كان شعر الحداثة، بعد أن اسس هؤلاء الشعراء انفسهم، منطلقين من يقينيات كبرى، كما ذكرت، شعر المعنى، فإن الشاعر الجديد بدأ بكتابة اللامعنى:

"المعنى حجر الكلام

---

(١)- فيكو، أورده هوبوت ريد في كتابه: طبيعة الشعر، ترجمة د. عيسى علي العاكوب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٧، ص١٠٣

استبداد اللغة

مكان (المكان: أسنان مخلوعة)"

بصيغة أخرى:

أشرت قبل قليل إلى أن شعراء الحداثة ظهروا في مرحلة تاريخية متميزة، وقد أسميتها: مرحلة اليقينيات، وقد انتقل هذا إلى شعرهم فقدموه، فكان شعرهم شعر اليقين، أو اليقين على هيئة شعر، ما أثر على طريقة تقديمه، فتحول الشكل الذي ابتكروه إلى قالب (يقيني كذلك...). فما الذي حدث للشعراء الجدد إذا؟.

بعد الفشل النظري - الفكري والسياسي لإيديولوجيات الحداثة العربية: القومية والماركسية و(الليبرالية...؟)، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧، وبعد ذلك بفترة طويلة سقوط الاتحاد السوفييتي والمنظومة الاشتراكية في العالم. وتحول الفكرة القومية إلى ذكريات رومانسية، وانكشافها كوهم دفع الشارع العربي ثمنه غاليا. بعد هذا لم يكن ثمة فكرة يمكن أن يركن إليها جيل ما بعد الفشل هذا. وقد حدث فقدان ثقة هائل بتلك الأفكار والأحلام، واصيب العرب بما يشبه الخواء: لا يوجد ما يسمى وحدة عربية في الأفق، ولم تكن الماركسية، في نظر الكثيرين منهم، سوى نظرية وقد سقطت (...) وهيهات لزمن قريب (أو بعيد) يعيدها إلى الوجود كممارسة اجتماعية وسياسية، وثقافية ربما، كما يمكن أن يفكر مستوى هائل من المستويات العربية.

وبالنسبة لليبرالية، فهي تعتبر لدى الكثيرين واحدة من إيديولوجيات الحداثة العربية إضافة إلى القومية والماركسية، ولكنني أتحفظ بعض الشيء على ذلك، فالفكرتان الأخيرتان، كانتا إلى حد بالغ، فاعلتين اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، لأن طروحاتهما كانت تجد صدى (وإن متفاوتا) على الأرض العربية (وحدة- تحرر- حرية- اشتراكية- ثورة...). أما الليبرالية فمفاهيمها الأساس (دستور- مواطن- حق...) كانت بالنسبة للعرب، شعبيا، كمن يتحدث إليهم بلغة أجنبية، فانكفأت ولم

تلق رواجا يذكر على الأرض (الجماهير) العربية، فبقيت أفكارا في أذهان أصحابها فحسب... ولكن حين لا نستطيع أن ننسى أن "طه حسين" (وغيره طبعا) كان واحدا من كبار الليبراليين العرب، فإنه يجدر بنا أن نخفف من لهجتنا بإقالة لليبرالية من إيديولوجيات الحداثة العربية. لكن الأمر مختلف بعض الشيء، ذلك أن طه حسين كان مؤثرا جدا بالمثقفين العرب، وأثار جدلا واسعا بينهم، دون أن يمتد تأثيره إلى الأرض (الجماهير) العربية، كما حدث مع القومية والماركسية، عدا عن كونه اهتم بمواضيع نظرية ليست على مساس مباشر مع المستويات الشعبية... لذلك فتأثيره الكبير في الثقافة العربية أتى بوصفه فردا عربيا كبيرا، وليس تيارا ليبراليا.

ما يعني، أمام هذا الانكفاء الكبير لهذه الأفكار، وأمام السقوط المحقق- كما مر معنا- للحداثة العربية، أن مرحلة جديدة تشكلت، مع ثمانينات وتسعينات القرن العشرين، على مستوى التاريخ.

هنا أستطيع عرض مقولة لـــ "هولدرلين"، ليس على سبيل الاقتناع، وليس عدمه، إنما لتمشية الموضوع على الأقل، يقول: «يكشف الشعراء عن أنفسهم، غالبا، في بداية ونهاية فترة من الفترات»[1]. لقد كشف شعراء الحداثة في بداية (أو نهاية) فترة نهوض إيديولوجي متميز، وهاهو الشاعر الجديد يكشف عن نفسه في بداية فترة جديدة بالكامل: اللاأفكار، اللاقيم، اللاقوانين... فترة مفتوحة على الريح، فماذا يمكن أن يقول؟، وأية فكرة يمكن أن تحمله، اي معنى سيقدم؟.

إن المعنى الذي تقدم به شعراء الحداثة (أغلبهم) كان منقولا من الأفكار والإيديولوجيات، ولم يكن منبثقا من "الرحم"، وقد ظهر شعريا كما هو في الأفكار والإيديولوجيات، مع تغيير في الصياغة فحسب، دون أن تجري عليه عملية ما لتحويله، فتحول النص الشعري إلى خطاب فكري - سياسي، لم تستطع أن تتقذه

---

(١)- هولدرلين، أورده رينيه شار، في كتابه مشاطرة شكلية، ترجمة: شاكر لعيبي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ١٩٩٥، ص١٠٣

اللغة المجازية. فاللغة، بوصفها نسقا من الرموز، تتحول لتمنح النص الشعري معان جديدة ومختلفة، أما لدى شعراء الحداثة، فحتى المجاز تحول إلى لغة ثابتة (ألفاظ ثابتة)، دوال محددة لمدلولات محددة، فالسنديان مثلا رمز القوة، والبحر رمز الغموض والعمق، وهكذا بقي دائما السنديان والبحر دالين لمدلولين ثابتين لا يتغيران، وقد تم تغليف هذا الخطاب بطرح نظري سام: معنى إنساني.

هذا المعنى، كما يمكن أن أكون جريئا أو مجازفا لأقول: كان هاوية سقط فيها شعراء الحداثة.

لذلك، ولما وجده الشاعر الجديد من خطورة الظهور المحدد للمعنى، فإنه بدأ بكتابة اللامعنى، ليس رفضه، أو الكتابة التي بلا معنى، إنما كتابة البحث المتواصل عنه، وقتله كلما ظهر، فالشعرية: نفي التحقق.

ولكثرة ما ترد كلمة معنى في هذه المقدمة، فلا بد من إيضاحها، ولذلك سأعود إلى ما افترضه "جان كوهن"(١): «ينبغي بدءا ضبط كلمة معنى. إن مشكل معنى المعنى هو الأكثر إثارة للنقاش في عالم اللغة المعاصر.. تشير كلمة معنى بشكل عام إلى ما يحيل إليه الدال، ويمكن أن نميز بين عنصرين مختلفين:

١-المرجع أي المشار إليه، الشيء الواقعي كما هو في حد ذاته.

٢-الإحالة أي المقابل النفسي للشيء، الظاهرة الذهنية التي يدرك من خلالها المرجع.

يحصر أغلب اللسانيين المعنى في هذا العنصر الثاني وحده...»(٢).

ويتابع "كوهن" التمييز بين العنصرين ليصل إلى أن الاختلاف بينهما يؤدي إلى

---

(١)- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٦، ص١٩٤-١٩٥

(٢)- المصدر نفسه، ص١٩٥

وجود "معنى نثري" و"معنى شعري"[1]، وإن هذا المعنى الشعري يكمن في العنصر الثاني، أي الإحالة، طالما أن الأمر «لا يتعلق بالرسالة نفسها باعتبارها نسقا من الدلائل، ولكنه يتعلق بالأثر الذاتي المتحقق عند المتلقي...»[2]. وبإمكاننا حصر "المعنى الشعري" بـــ "الإيحاء". فإذا كان الإيحاء هو الصورة الذهنية المتكونة لدى القارئ خلال عملية قراءة النص الشعري، فذلك يعني انه ثمة أكثر من صورة لدى أكثر من قارئ، أي لا توجد صورة ذهنية واحدة لدى الجميع إلا عبر ما يسميه "كوهن": "المعنى النثري". وهذا الأمر يتعلق بعلاقة القارئ بالنص، لا كما يريده الكاتب- الشاعر، إنما كما يصل إلى القارئ أو كما يصل إليه القارئ، عبر فكه شيفرة العلامات المشكلة للنص...

فإذا كان الأمر كذلك، فلماذا يضعنا شعراء الحداثة أمام إمكانية قراءة واحدة، بمعنى: أمام صورة ذهنية واحدة؟. فالمعنى يخضع لتحولات خلال الكتابة الشعرية، وسواء قصده الشاعر أم قصد سواه، فإنه، من خلال هذه التحولات، يصل في كل مرة كأنه معنى جديد ينخلق الآن/ آن القراءة. حيث أن لغة الشعر هي الرمز، والرمز، كما يقول "سوسير": "اعتباطي"[3]، فمن المستحيل أن ينطبق الانطباق ذاته لدى مختلف القراء. ومن هنا نجد إصرارا لدى كافة الشعراء الحقيقيين على عدم شرح الشعر، وعدم مطالبتهم بإبراز مرجعية ما لجملة شعرية ما، حيث أنه «من الخطورة أن يتماهى العمل الأدبي مع إدراك فرد واحد...» كما يعبر "تودوروف"[4]. فلو كان المعنى موجودا وجودا قبليا، ولم تجر عليه عملية التحول تلك، لكان مجرد نقل من المكان (من الكتب مثلا) إلى مكان آخر (ذهن القارئ) لا كإيحاء، يمنحه النص

---

(٣)- المصدر نفسه، ص١٩٥

(٤)- المصدر نفسه، ص١٩٥

(١)- سوسير، أورده جون ستروك، في كتابه: البنيوية وما بعدها، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكتاب ٢٠٦، الكويت، ص١٨

(١)- تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد سعيد خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٦، ص٧٦

الشعري، بل كمطابقة يمنحها الخطاب[*].

إن عملية التحول هذه كافية بحد ذاتها لجعل المعنى يتشكل الآن- آن الكتابة لدى الشاعر، وآن القراءة لدى القارئ.

من هنا، فإنه يتوجب، ربما، على الشاعر الجديد ألا يرتبط بأي معنى قبليا، عليه الاستمرار في البحث ليكشف عن معان اخرى، غير مكتشفة قبلا. عليه أن يبحث في اسمه عن اسمائه الأخرى، حيث "لكل اسم أسماء- النفري". ربما في البعد الميتافيزيقي للصورة، وربما في الصورة ذاتها، ربما في الشيء، أو في "الشيء الخارق" كما يعبر بروتون، أي الشيء فيما خلف صورته، وفي عمقه الآخر.

سوف يتجرد الشاعر الجديد عن المواضعة، ما يجعل المعنى يهرب كلما شعر بخطر الاقتراب منه. يختفي كلما ظهر، وكأنه يكتب بحبر المحو. وربما أفادنا تاريخ المعنى بذلك:

في التجربة الصوفية، كان المعنى واضحا في اذهان أصحابه، وهو الذي قاد كل تلك التجربة، إنه "الله" وكانت لغتهم إلى ذلك موازية، فالله باطن، واللغة إليه هي اللغة الباطنية.

وفي التجربة السوريالية، فالمعنى هو "الكائن الأسمى" أي الخارق، واللغة إليه موازية، إنها لغة "الواقعية الخارقة: بروتون" فهو ليس واقعيا، إنما وراء الواقع الفعلي، إنه في الواقع الخارق[*].

فإذا كان المعنى حاضرا في كلتا التجربتين، فإنه، في أي منهما، وفي أية مرة، لم يتحقق، حيث أنه لم يحدث أن وصل الصوفيون إلى الله اندماجا أو حلولا، وحققوا

---

[*] ثمة تمييز دقيق يقيمه صلاح فضل بين "النص" وبين "الخطاب" قد يكون غير ما ذهبت إليه هنا، لذلك، وللتوسع، يمكن مراجعة كتابه: بلاغة الخطاب وعلم النص- سلسلة عالم المعرفة الكويتية- الكتاب /١٦٤/ لعام/١٩٩٢/.

[*] يمكن، للتوسع في معرفة نقاط التشابه والاختلاف بين التجربتين الصوفية والسوريالية، مراجعة الكتاب الذي استفدت منه هنا: أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت ١٩٩٢.

بالتالي المعنى. ولم يحدث كذلك ان وصل السورياليون إلى الكائن الأسمى وحققوا المعنى. لكأنه- المعنى- يجب الا يتحقق. لقد بقي في كلتا التجربتين مدونا بحبر المحو. ومن هنا، ربما، فالتجربتان لم تزالا مستمرتين، كفعل كتابي، بشكل او بآخر.

ذلك أن المعنى، وإن كان حاضرا منذ البداية، فإن حضوره كان رمزيا، فلم يكن حاضرا كشيء محدد ومتعين، إنه ليس ماديا، أو ليس مادة بالإمكان نقلها كمطابقة أو مواضعة. فعندما نقول كلمة ما "باب مثلا" فإن له حضورا ماديا. ويشير إلى شيء معين بذاته. أما عندما نقول: "الله" أو "الكائن الأسمى" فإنه ليس له ذلك الحضور، فحضوره بمثابة الغياب. من هنا فإن كتابته تقدمه من جديد، جديدا في كل مرة تكتبه فيها، وهو بذلك لا يقدم نفسه معنى ثابتا بل يظهر بظهورات مختلفة وبدلالات مختلفة...

فلا معنى واحدا موجودا في العالم، وإلا لكان كتبه الشعراء واستراحوا، سواء كان يمثل أمامنا، أم يحيط بنا، أم داخلنا، فإنه متعدد، متنوع، إنه المعنى الكثير.

قال أبو نواس:

قائم في الوهم حتى إذا ما رمته، رمت معمى المكان

لو كنت أملك الجرأة، لاكتفيت بهذا البيت بشأن كل ما قلته حول المعنى، فالشاعر الجديد يبدأ هكذا "قائما في الوهم" و"معمى المكان"...

قبل الكتابة، علينا أن نتذكر أن لا شيء أمامنا سوى ورقة بيضاء، بيضاء جدا. إن النص الشعري الجديد لا يقدم سيرة "شيء ما" بل يقدم سيرة نفسه.

* * *

«كان علي ان اقتل الشعراء جميعا

كي احبك بلا شبهة»

* * *

«لحظة فريدة تتشكل الآن في فضاء المجاز

نتبادل جسدينا وهما على هيئة الماء

شرفتان تميلان في فراشة، تعد ثمار الوحشة

للكائن الذي لا يضل

الكائن الذي هو الفراغ»

* * *

الفراغ، الخواء، الخراب..الخ. مفردات ستكون ذات شأن بالغ في الكتابة الشعرية الجديدة، فهي التي توصل إليها اللغة، وهي التي تشكل هذه اللغة بذات الوقت. إن اللغة هي الظهور الأكثر كمالا، هي الظهور الأول والأخير للكتابة الجديدة بوصفها- أي اللغة- وكما يقول "سوسير": «شكلا وليست مادة(*)»(1). ففي الخواء المحيط بالشاعر الجديد- كانبثاق أبهى لجيل ما بعد الفشل- يتوجه هذا إلى مفردات أخرى قد يجدها في مستندات أخرى لهذا الخواء- في امتلاء ما،من حيث أننا يجب أن نفترض أن الخواء لابد من مستندات له، أي لابد أن يستند إلى شيء ما، ولابد أن تكون ثمة بقع ما في هذا الخواء مملوءة. هذه المستندات وهذا الامتلاء قد تكون مفردات هذا الخواء، وهي لا تبدو واضحة، مادية، إنما تتشكل مع الكتابة والتي تكون منزرعة في أمكنة سرية جدا من الدماغ، وغامضة جدا، ومشوشة جدا، وحين تدخل مرجل الشاعر اللغوي فإنها تنتظم انتظام الطبيعة... وتتقدم موصلة معنى ما.

اشعر أني أتورط بهذا الكلام. فالعملية صعبة جدا، وشرحها بالغ التعقيد، إنه من النوع الذي يبقى في الذهن ولا يعبر عنه إلا مجازيا ربما، وإذا فعلت ذلك تزداد

(*) Substance: مادة، جوهر.

(1)- سوسير، أورده جون ستروك: البنيوية وما بعدها، مذكور، ص27

العملية تعقيدا. إذ كيف يتعرف الشاعر إلى هذه المفردات. ما هي أصلا هذه المفردات. كيف تنزرع من دماغه، ثم تنتظم انتظام الطبيعة؟.

لغموض ذلك، فقد اصطلح الشعراء على تسميتها بـــ "الإشراق". فذلك ينبثق أثناء الكتابة الشعرية إشراقيا. وأستطيع الاقتناع بذلك، طالما انه توجد ظواهر كثيرة تحدث للإنسان وقد تكون مفصلية وجوهرية، كالشعر والحب، لا يمكن تفسيرها، فهي تأتي إشراقيا.

الشعر، كالحب: إشراق.

في مقابل هذا الافتراض، نفترض أمرا آخر: لا يوجد للخواء مستندات، وليس فيه أي امتلاء، أو على الأقل، لم يقتنع الشاعر بذلك، معتبرا أن الخواء خواء كامل. في هذه الحالة، أظنه، يقدم الخواء الكامل معنى.

الشاعر الجديد يكتب الخواء.

في الخواء، لا يوجد معنى جاهز، عليك إيجاده. لا يوجد طرائق لكتابته، عليك إيجادها. هذا هو، بالضبط. عمل الشاعر الجديد، كما يمكن أن أطمح إليه: الإيجاد، الخلق. وهذه هي أهمية الفراغ.

الفراغ: دعوة للامتلاء.

الفراغ: كائن لا يضل.

وعليه، فإنني أظن أن عبارة "الجاحظ" الشهيرة: المعاني على قارعة الطريق، تحتاج لفهم آخر.

قال لي صديقي: العالم خلا من أي معنى. ثم قال: سأقدم الخلو من المعنى معنى جديدا، فلا بد للشاعر أن يقول شيئا ما، وقد يقضي عمره الكتابي، ليقوله، ولا يفعل.

كنت أحب أن أضيف: إنه خلال عمره الكتابي هذا، يكون قد قال أشياء كثيرة، قصدها أم لم يقصدها، أم قصد غيرها... فالقصدية لا معنى لها أثناء العملية

الشعرية، عدا عن أن اللغة، ضمن حركتها الذاتية، وضمن وجودها المستقل كبنية، لابد أن توصل إلى معنى ما.

«سأذهب في الأيائل المصابة بالوقت

احمي علاقة الكتابة بالماء

اتزوج الإشارة...»

إذا كان الماء لا شكل مسبقا له، بل يأخذ شكل وعائه، وهو، تبعا لذلك، يتغير بتغير هذا الوعاء، فإن الشكل كذلك تماما، فيما يشير "باشلار"، فهو لا يأتي قبل الكتابة ولا بعدها، إنه معها تماما، الشكل كالماء.

لقد كشف الشاعر الجديد عن نفسه في (بداية) فترة تاريخية مميزة: الخواء. وعليه، في هذا الخواء، أن يبحث عن معنى.. وعن شكل. فهو مدعو لقتل المعنى (الستيني) على ورقه الأبيض، وكذلك هو مدعو لقتل شكله.

إن الأيديولوجيات التي تحدر منها شعراء الحداثة هي أيديولوجيات: تحرر، تحرير، مواجهة، بناء، بعث... الخ. وقد هيمنت هذه هيمنة شعرية، فكانت مفرداتهم تشير إلى التحرير والتحرر والمواجهة والبناء والبعث... الخ. والحقيقة إن هذه المفردات قد انتقلت من/ أو إلى الخطاب السياسي السائد آنذاك. حيث أن المثقفين والمفكرين العرب، كاستجابة للشرط التاريخي في ضرورة بناء المجتمع العربي من جديد، بعد أن نعم (أو شقي) العرب باستقلالهم عن المستعمر الأجنبي، اجتمعوا على تلك الأيديولوجيات، وهي كما ذكرت: القومية والماركسية و(الليبرالية؟)، بوصفها الأيديولوجيات الأكثر بروزا وحضورا وتأثيرا في تلك الفترة التاريخية، وقاموا، كما كانوا يظنون، بتعريبها، فأطلقوا عليها: القومية العربية، والماركسية العربية، والليبرالية العربية... وذهب كل منهم إلى بناء مشروعه، فكان المشروع السياسي يمر عبر بوابة السلطة، والمشروع الشعري عبر بوابة الحداثة، فظهرت في الأفق العربي شارتان: شارة التغيير السياسي، وشارة التغيير الشعري. وانبثقت، كاستجابة لذلك،

حداثتان: حداثة شعرية وحداثة سياسية، وهذه الأخيرة تأخذ معنى "حديث" أي: بناء مجتمع حديث.

إلى ذلك لم يكن الشاعر والسياسي ضدين، بل ربما أصدقاء أو أشقاء (كالسياسي "سامي الجندي" والشاعر "علي الجندي" في سورية).

كان هدف السياسيين بناء مجتمع حديث (على الأقل كان هذا ما يطرحونه)، وهم كانتماء طبقي- اجتماعي، برجوازيون صغار، كما يمكن أن يسميهم علم الاجتماع الاقتصادي السياسي، فمشاريعهم، إلى ذلك، كانت إما اشتراكية أو رأسمالية (ليبرالية) أو أي شيء آخر، لكن بكل الحالات لم تكن إقطاعية، فالتاريخ لا يعود للوراء، فأسقطت الإقطاع من حساباتها، ونحته عن مشاريعها (على الأقل في خطابها النظري) وهو الذي كان، لحين صعود هؤلاء إلى السلطة السياسية، صاحب القرار، فكان لا بد من إسقاط واستبعاد لغته- بلاغته، بوصف اللغة، هنا، ممارسة اجتماعية سياسية ثقافية... وكان لا بد لهم من لغة- بلاغة جديدة تحمل أفكارهم الجديدة.

الشعراء، بوصفهم: شغيلة لغة، كانوا يقيمون حفرياتهم، في هذه المنطقة. فالحداثة العربية، كما مر، تنصب في احد مستوياتها العليا على تفجير اللغة، واعطائها ابعادا جديدة. فهي ليست وسيلة تعبير، بل هي، كما يشير "ادونيس"، افق للكشف. على هذا فقد امتلكوا ما يبحث عنه السياسيون الذين، و إن افتقدوا اللغة، فإنهم يمتلكون وسائل الإعلام التي يفتقدها الشعراء... وهنا تم الأمر الأكثر إثارة، لقد حدث ما يمكن تسميته: تبادل الفائدة.

وإذ وصل السياسيون إلى السلطة (او استولوا عليها بطريقة ما) فقد ازداد الأمر إغراء، فامتلكوا ليس وسائل الإعلام البسيطة: جريدة، مجلة، بل وسائل إعلامية ضخمة: جرائد، مجلات، إذاعات، وفيما بعد تلفزيونات. فتحولوا إلى أبطال وطنيين وقوميين بنظر "الجماهير" العربية وذلك عبر استخدامهم بلاغة جديدة قادرة على

إيهام هذه "الجماهير" بجدوى مشاريعهم(*). وتحول الشعراء إلى أولي أمر الشعر والثقافة بأجمعها، عبر استطاعتهم، من حيث الإمكانية الإعلامية المتاحة، إيصال ما يريدون(**).

وباطلاع سريع على الخطاب السياسي في تلك الفترة، نجد أن اللغة الطافية هي لغة الحرية، التحرر، البناء، البعث، المواجهة...الخ. كما في خطاب "جمال عبد الناصر" مثلا. ونجد اللغة ذاتها منتشرة في النصوص الشعرية لشعراء الحداثة.

ما يؤكد هذا، أنه نتيجة لاختلاط اللغتين (أو المفردات للدقة) فقد وجد مفهوم: الالتزام السارتري، حقلا خصبا لنموه. وقد ظهرت صياغة: الشعر الملتزم قضايا الأمة والوطن، على الرغم من أن سارتر نفى إمكانية الالتزام عن الشعر(***). وقد ادى هذا الاختلاط المفاهيمي- اللغوي، والاختلاط في الطرح، إلى ظهور القصيدة السياسية، ما أدى بدوره إلى تكشف الاجتهادات الثقافية عن مفهوم: الثقافة والسياسة. وظهرت دعوات متباينة في هذا الشأن، فمنهم من دعا إلى الفصل بينهما مع اسبقية الثقافي، ومنهم من قال بعدم إمكانية ذلك، لحضور السياسي في كل تفصيل حياتي وثقافي... وأخشى أن أكون جاهلا إن ادعيت أن هذه المسألة حسمت، فإذا كانت قد حسمت فعلا، فإن ذلك حدث مؤخرا (...).

وحيث أننا ما زلنا في البدايات: السياسيون في بداية وصولهم للسلطة، والشعراء في بدايات تأسيس مشروعهم، فإن ما أدعوه تبادل الفائدة ليس أمرا سيئا، كما توحي العبارة، بل كان خيرا للجميع، من حيث أن ذلك كان في إطار تأسيس مرحلة عربية كبيرة حقا، وقد ذكرت بعض ملامحها منذ قليل، ستكون لفترة طويلة قادمة، كما ذكرت أيضا، حائط مبكى العرب (...).

(*) لست في معرض ذكر النتائج، سواء كانت مشاريع وهمية أم حقيقية (...) فذلك لا يؤثر على منشأ هذه الفكرة.

(**) بصرف النظر كذلك عن جمالية وعمق ما يطرحون، إنه هو الآخر لا يؤثر على منشأ الفكرة.

(***) راجع كتابه: ما الأدب.

لكن الأمر السيئ حدث فيما بعد، بعد أن فشلت هذه السلطات البرجوازية الصغيرة في تحقيق مشاريعها (بدءا من هزيمة ١٩٦٧) وبعد أن تحولت نتيجة التراكم الرأسمالي إلى برجوازية (كبيرة...). كان تمرير مشاريع الآخرين: الأجنبي في الخارج، والرجعي في الداخل، شرطا لاستمرارها في السلطة، وكي تكتمل صورة الوهم، كانت تحتاج إلى مروجين، إلى أبواق إعلامية، فوجدت في هؤلاء الشعراء من هو مستعد لذلك، كتبادل فائدة أيضا، إنما بالصورة المنحطة، هي استفادت منهم لتجميل سياساتها، وهم استفادوا منها لأمرين: الأمر الاقتصادي- المادي من جانب، وأمر القرار الثقافي في بقاء أسمائهم في التداول كأصحاب مشروع شعري من جانب آخر.

أما الشعراء الذين لم يدخلوا هذه اللعبة، فقد حوصروا، فغادر قسم منهم إلى خارج الرقعة العربية، أو إلى لبنان كمعطى ثقافي خارج عن النسق السلطوي العربي، وقسم غادر إلى عزلته. لكن ذلك لم يحدث إلا بعد أن تقدم الجميع مراحل هامة في تأسيس مشروعه، وبقي شعراء الحداثة يشكلون سلطات خاصة على النص الشعري العربي الجديد.

تماشيا مع المبدأ القائل: الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون. فإن الذي دفع الثمن (ولم يزل) هو الشاعر الجديد، الذي وجد نفسه، وقد انهار كل شيء: الأفكار، والقيم، والمفاهيم،...، وجها لوجه أمام العدم. حيث أن النسق الثقافي السائد لم يزل يستعمل ذاكرة تلك المرحلة اللغوية، التي فقدت كل مدلولاتها، فكان عليه- الشاعر الجديد- أن يتأسس في نسق لغوي جديد، ظهر وكأنه يعمق الشرخ بينه وبين الخطاب الثقافي السائد، ليظهر على مستوى البنية الاجتماعية، الثقافية العربية تناقض حاد جديد، يمكن أن أصطلح عليه بـــ: **التناقض اللغوي**.

الحقيقة إنه قد يعترض تساؤل حول الغاية من استبعاد لغة الإقطاع من قبل الشرائح الاجتماعية الصاعدة، طالما بإمكانها الاستمرار، على المستوى اللغوي، في خطاب سابق، حتى لو اختلف المشروع الاجتماعي السياسي.

سأحاول توضيح ذلك سريعا كي لا أخرج عن بنية المقدمة، ولكن قبل ذلك تجدر الإشارة إلى أن ما أسميه إقطاعا، إنما أقصد به أصحاب الملكيات الكبيرة للأراضي، فهناك من المفكرين العرب من لا يفضل تسميته إقطاعا، باعتبار أن له شروطا ومقومات في علمي الاجتماع والاقتصاد السياسيين مختلفة عنها كما ظهرت في أوروبا، حيث الفلاحون أشبه بالعبيد، بينما، عربيا، لم يكونوا كذلك. ففي سوريا كمثال، كانوا يطلقون عليهم تعابير مثل (المرابعين) أي من يحصل على ربع الإنتاج...إلى آخره.

أما عن لغة الإقطاع، وعدم إمكانية استمرارها في الخطاب السياسي للسلطات اللاحقة، فذلك عائد إلى أن لغته تتقدم على خيل الدين محققا فائدة مزدوجة: فمن جانب استفاد –أي الإقطاع –من بلاغة اللغة العربية التي تحولت، منذ نشوء الدين الإسلامي إلى لغة دينية. وعلى هذا، إلى اليوم، لا نستطيع التمييز بين لغة الإقطاع السياسي، ولغة رجل الدين التقليدي. ومن جانب آخر، كان قادرا على إقناع "الجماهير" بجدوى مشاريعه، كونه ظهر على أكتاف لغته الدينية، ظهورا دينيا، لما للدين من تأثير قطعي على "الجماهير".

هذه اللغة تكون عادة، غامضة ملتبسة، بوصفها مزاوجة بين الدين كمسعى إنساني وبين السلطة كمسعى استبدادي، فلا هي قادرة أن تكون لغة دين مستقلة، لأن ذلك سيعزل أصحابها عن السلطة، ولا هي قادرة أن تكون لغة سلطة، فذلك سيفقدها مشروعيتها. فالعمل السياسي للإقطاع لم يكن هدفه سياسيا، بالمعنى البرجوازي للكلمة. البرجوازية لها هدف سياسي، بناء مجتمع حديث بالمعنى الهيغلي (بصرف النظر عن طبيعته وقيمه...). أما الإقطاع فهدفه من السلطة هو تبرير الملكية. وحتى لو افترضنا أن الملكية ليست بحاجة إلى ذلك، لكنها بحاجة إلى حماية، وذلك مشروط بتمرير مشاريع مقحمة على سياق المجتمع، وذلك لا يتم إلا عبر السلطة السياسية التي تمسك بها الإقطاع طويلا.

إن الغموض والالتباس في اللغة السياسية للإقطاع، كان يموه على انعدام الهدف

السياسي (بالمعنى البرجوازي) له. على نقيض البرجوازية، التي تمتلك، منذ البدء، هدفها، مما يفترض خطابا واضحا، فالوضوح في الخطاب، كما يشير "رولان بارت"، من علائم البرجوازية.

من هنا كان من غير الممكن للسلطات السياسية اللاحقة أن تعتمد لغة الإقطاع(*) الذي جاءت على أنقاضه صراحة بوصفه: عميلا، رجعيا، متخلفا، كما عبرت، مما يعني، كنتيجة، التمرد على لغته.

* * *

إن اللغة الخاصة التي شكلت/ أو يمكن أن تشكل الشاعر الجديد هي من مفردات: الخواء، العزلة، السحر، الهامش... وهذه مفردات غير مطروحة، وغير مفهومة، وخارج التداول، وقد منحته ما يمكن أن يسمى: لغة كثيرة. وعلى هذا فقد اتهمت التجارب الجديدة باللفوضية. الحقيقة، وإن بالغت بعضها بذلك، فإنني بعد الموافقة الجزئية عليه، أعتبره يندرج ضمن سياق البحث المتواصل عن النص الجديد، والذي أدى- البحث- بدوره إلى تنوع الأساليب الكتابية، وإلى تنوع المقترحات التي تقدموا بها، مما اضطر القارئ إلى التعامل مع مقروء ما على أنه شعر، رغم أنه لا يشبه الشعر الذي قرأه وعرفه، ما أوقعه في ارتباك ما، وتساؤلات كثيرة.

إن هذه المسألة تتعلق بـــ "تفاصيل الشكل" أو، بعبارة أخرى، بـــ "مضمون الشكل" أو "محتواه". فلقد كف الشعر عن ان يكون "صورة" بالمعنى المعروف، أي: تشبيه أمر بآخر مهما كانت "مسافة التوتر" قريبة أو بعيدة بين المشبه والمشبه به، كما يسميها "كمال أبو ديب". أو "درجة المنافرة" كما يسميها "جان كوهن".

لقد دخل الشعر الجديد مجال التركيب اللغوي الذي لا يمكن أن يحد بـــ

(*) إن صفتي الغموض والالتباس اللتين ألحقتهما بلغة الإقطاع، كانتا تخذلان المعنى الــتي لها. لكنهما مــن حيث أنهما تشكلان جوهر اللغة الشعرية، ولمنحان النص دلالة بعيدة وعميقة تصوران شديدتي الإيجابية.

"تشبيه" أو "صورة" حتى لو كان "التشبيه" أو "الصورة" جديدا. إن طموح الشعر الجديد أن يطلق اللغة إلى أقاصيها، وفي الأقاصي مناطق مظلمة يكشفها، ومحايدة في علاقتها بالعالم والأشياء، فيدخلها محرقة العالم، وهامشية فينقلها إلى المتن.

«إن فاعلية الشعر، وقوته، تبدوان في كونه ينقل الهامش إلى المتن».

الشعر يثير المكبوت، المنسي، الهامشي... لكن ذلك لا يعني أنه إذا تحقق، فقد تحققت الشاعرية (...).

على الشاعر الجديد أن يجعل لغته تنتحر على الورقة البيضاء، البيضاء جدا، والتي عبر انتحارها تفتح آفاقا جديدة للنص الشعري، وإذ تنتحر لغته، وبوصفها هي التي توصل المعنى، فإن المعنى، هو الآخر، ينتحر. ومن هنا يمكن ان نفهم فكرة أن الانتحار: جوهر الشعر.

اللغة: طائر الفينيق، والشعر: انتحار متواصل.

أمام هذه اللغة، التي بدءا منها ستؤسس ذاكرة لغوية جديدة، سيكون من الصعب على البلاغة القديمة، التي رمت ضوءها (أو شباكها) على نص شعراء الحداثة، واستطاعت، لحد ما، تغطيته نقديا، أن تستطيع ذلك مع الشعر الجديد، فعبارات مثل: تشبيه، تشبيه بليغ، استعارة تصريحية أو مكنية، مجاز مرسل... ستكون قليلة الفاعلية، وبائسة جدا، وربما لا حول لها أمام النص الجديد، المدعو للتحقق، والذي، كما مارس أو يمارس عملية خلخلة القوانين الشعرية الحديثة. فإنه يمارس (أو سيمارس)، كذلك، خلخلة القوانين النقدية، دون أن يعني ذلك، أن النقد لغة ثانية والشعر لغة أولى.. فكلاهما لغة أولى، إنما في فضاءات مختلفة. فالنص النقدي، نص أول، فهو حتى لو قام بوصف نشوء نص شعري ما، أو بعملية نقدية له، فإنه، في الآن نفسه، سيفتح فضاء آخر لنص قيد الكتابة.

الشعر الجديد، ومبادئه النقدية، كلاهما يساهم في تشكل الآخر.

* * *

«الرجل المترسب في وعاء القول المسمى: ذاكرة

ذاكرة خلاعية

ترقص في احتفال الطاغية

ثم تنظف الهواء من الكائن الذي يؤسس للخراب».

رولان بارت يقترح: «الكتابة في الدرجة صفر». لكن، باعتبار أن الدرجة صفرا، ليست صفرا تماما، فإنها محملة بقيم، حتى لو كان الصفر وحيدا منفردا، فإن له قيمة، وهي الصفر، كما تعلمنا الرياضيات. والقيمة، بمعنى ما، حمولة تاريخية. ما يعني أن الصفر موجود وجودا قبليا، أي: تاريخيا. فعندما نعود إلى النقطة صفر، فذلك لا يعني عودتنا إلى نقطة بيضاء، إنما إلى نقطة قبلية. فهناك الكثير مما هو قبل الصفر وتحته. فهو معنى موجود في الذاكرة، إنه ليس بريئا من ذاكرته ومن حمولته ومن تاريخه. وإذا كان "بارت" قصد إلى ذلك: الكتابة بلا إرث، يحققها كاتب لا إرث له، فإن قصده لا يتحقق بالبدء من الدرجة صفر، بل من البياض الأبيض.

وعلى كل، قد يكون بارت قصد ذلك وأراده، ونحن بحسن نية نستطيع أن نفهم منه ذلك، لكن إرادته هذه لم يتم التعبير عنها بدقة كافية.

فلغة الشعر الجديد، وإن كانت كالفاظ هي ذاتها الفاظ العربية، فإنها، بدخولها نسق الكتابة، لا تتخلى عن كونها عربية، إنما تتخلى عن حمولتها وذاكرتها "الخلاعية" في كثير منها، التي "ترقص في احتفال الطاغية"، إنها تتخلى، إذا شئت، عن إرثها.

إنها لغة بلا ذاكرة.

لهذا كنت نوهت على الكتابة من البياض الأبيض درءا لأية حمولة. فالبياض إذا كان أبيض تماما فإنه بلا ذاكرة، ولا إرث له. على أن يعامل كوجود لا كلون.

"سعدي يوسف" طرح أن الشعر العربي الآن «في نقطة الصفر وتلك النقطة هي

التي لا فائدة منها ولا عائد من ورائها»[١]. يبدو أن ما يفترضه بارت لبدء الكتابة، يشكو منه "سعدي يوسف". فـ"بارت" يريد لكل كتابة أن تبدأ من الصفر، ولكل كاتب كذلك. أما "سعدي يوسف" فيعتبر أن ذلك خسارة، فهو يرى أن القصيدة العربية "أصبحت تنتمي أكثر إلى الكنايات والاستعارات، فالطبيعة لم تعد طبيعة، والحياة اليومية لم تعد حياة يومية..."[٢]. ثم يقترح، لإنقاذ الشعر، أن تبدأ القصيدة من علاقتها بالحياة اليومية، وأن تكون بعيدة عن التجريد.

حين عرض رأيه هذا، لم يكن يبدو فيه مرتاحا لهذا الصفر الذي وجدت القصيدة العربية نفسها فيه، بل كان حزينا على ذلك.

أستطيع الموافقة على أمر وعدم الموافقة على عدة أمور:

فالشعر في النقطة "صفر"، ذلك صحيح، إذا افترضنا أن "صفر" "سعدي يوسف" هو البياض الأبيض الذي ذهبت إليه، ويبدو أنه هو ذاته، كما يشير سياق حديثه، إنه صحيح من جهة أن الشعر-كل الشعر- يبدأ من هذه النقطة، فهو ليس تراكميا، إنما نقلات وانقلابات كما أشرت، وصحيح من جهة أن الشعر العربي اتجه نحو ذلك بعد وصوله إلى أفق مسدود، وتحول مجازاته إلى ألفاظ ثابتة، وتحول معناه إلى خطاب فكري، سياسي، أيديولوجي... فخرج من مدار الشعر. إنني يمكن أن أوافق على ذلك.

لكنني لا أوافق على عدة أمور أخرى:

أولا: إن الشعر لا يعود. فالرقم "صفر" رقم خلفي، ورائي ما يفترض العودة إليه، وهذا ما لا أستطيع قبوله، فالشعر يتقدم، والقصيدة العربية وصلت إلى طريق مسدود بعد أن انطلقت من الصفر. وإذا افترضنا أنها عادت إلى النقطة التي بدأت منها، فثمة نقاط عديدة مرت بها، فأية نقطة هي المقصودة؟. هل هي نقطة البدء

---

(١)- سعدي يوسف: حوار في مجلة "الوطن العربي"، عدد ١٠٤٦، تاريخ ١٩٩٧/٣/٢١

(١)- المصدر نفسه.

الأول: "امرئ القيس" مثلا، أم "بشار بن برد"، أم "أبي نواس"... الخ. أم النقطة الأكثر حسما، نقطة شعر الحداثة.

الشعر يتقدم باتجاه "الصفر"، البياض الأبيض، وذلك منذ أن وصل ذروته/ أفقه المسدود مع شعر الحداثة. فحين جاء الشاعر الجديد، بدأ يدفعه إلى ذاته، أو، على الأقل، يتعين عليه ذلك، بادئا من البياض الأبيض.

الشعر يتلاشى الآن، وقد تقدم باتجاه ذاته.

ثانيا: يقول: «القصيدة العربية تنتمي أكثر إلى الاستعارات والكنايات..». لذلك فهي الآن "في نقطة الصفر". لا أظن ذلك، بل نقيضه. فالشعر إذ ينتمي إلى ذلك، فلأنه هكذا: الشعر رمز، ولغة الشعر كانت منذ البدء كذلك، بوصفه: كلام البدائيين. فأول ما نطق الإنسان نطق شعرا، وتعرف إلى العالم والمحيط تعرفا مجازيا. ومنذ ذلك الزمان تأسس الشعر على هذا، ولم يزل، فلغته تنتقل انتقالات كثيرة ومتنوعة وتتقلب على ذاتها، وتتغير. إن كل هذا صحيح، لكنه يحدث في الفضاء نفسه: فضاء المجاز. وإن دخوله مناطق "غير معبر عنها" كما يقول البنيويون، يتم باللغة ذاتها، فهي ليست أداة للشعر يستخدمها لإيصال ما يريد قوله، بل هي الشعر ذاته. وإن تاريخ الشعر أكد لنا أن المجاز فضاؤه، وأن تنوع ظهوراته وسيره: صورة، استعارة، تشبيه...الخ، هو ظهور شيء واحد: المجاز.

لكن الذي حدث للقصيدة العربية هو أن هذه "الاستعارات والكنايات" لم تجر عليها أية عملية تغيير، لقد تجمدت، وتحولت إلى ألفاظ ثابتة، اللفظة بسياقها وبدون سياقها، تدل الدلالة ذاتها مهما تغير موقعها. البحر مثلا: عميق وغامض. وقد بقي في كل مرة هكذا، ليس لدى شاعر واحد فحسب، بل هي كذلك لدى شعر الحداثة بصفة عامة (تقريبا). وبهذا كفت القصيدة عن انتمائها "للاستعارات والكنايات" وصارت تنتمي إلى الكلام المتداول والتاريخي، وهي، لهذا، وصلت أزمتها، وبالتالي أوصلت الشعر إلى النقطة التي يعترض عليها "سعدي يوسف"... ولو أنها،

فعليا، تنتمي اكثر إلى ذلك، لكان بالإمكان توليد معان جديدة ومفاجئة في كل مرة تكتب فيها قصيدة، ولكان الفضاء أكثر اتساعا لها ولأصحابها. المشكلة، كما أرى، أن القصيدة العربية تخلت عن المجاز، واتجهت إلى الكلام...

ثالثا : يقول إن على القصيدة أن تبدأ -مبديا حزنه على «الطبيعة التي لم تعد طبيعة والحياة اليومية التي لم تعد حياة يومية»- بعيدا عن التجريد. ونحن نفهم من ذلك ان عليها أن تبدأ معيدة إلى الحياة اليومية وجودها الحقيقي، وذلك في مواجهة، كما يفهم، قصيدة المجاز التي هي، كما يفهم أيضا، تجريد... هذه الرغبة أحادية وقسرية، فنحن، بذلك، نقسر الشعر على جهة واحدة، واتجاه واحد، وشكل واحد، عدا عن ذلك، فإنه بالإمكان طرح رأي نقيض، إذا أردنا أن نطلق مثله أحكاما قسرية، فاليومي يعتبر من الشوائب التي إن دخلت إلى الشعر أفسدته. فالشعر لا يعنى باليومي، بقدر ما يعنى/ أو فقط يعنى بالزائل الأبدي، والعابر الأبدي... إلى ما هنالك. فما جدوى الشعر إن لم يذهب عميقا في الحياة. كيف يكون الشعر تأسيسيا، وقد أكد الشعراء أنه كذلك، وبذات الوقت يبدأ من الحياة اليومية، فأي تأسيس يمكن ان يحدثه لها؟!!. والشاعر، أصلا، يرى في القصيدة إزاحة ما عن موضوع الحياة اليومية التي بينه وبينها شرخ مقيم... وكي لا يظن انني أهدر هذه الحياة، فإنني، على العكس، أدعو للانتباه إليها أكثر، لكن لاختراقها، وإعادة ترتيبها، ، وذلك بنقل مفرداتها إلى مستوى الشعر، بحيث لا نبدو حزينين من أن "الحياة اليومية لم تعد حياة يومية"، بل أن نشعر بفرح من ان هذه الحياة قد أعيدت صياغتها شعريا، عبر حقن مفردتها بالحقنة السيميولوجية، حيث صار يمكن لها أن تدخل العالم الرمزي الذي يدعو الشاعر إلى تأسيسه، في كل مرة يكتب فيها نصا شعريا. إذا فإنني لست ضد حزن يوسف على هذه الحياة التي فقدها الشعر، بل ضده من حيث يريد ذلك بعد الإطاحة بـــ "الاستعارات والكنايات" أي: بعد الإطاحة بالمجاز: لغة الشعر.

هذا من نافذة، ومن أخرى، كيف أدعو لتحرير الشعر من كل شرط مسبق، ثم

أضع له شرطا مستحيلا: أن يبدأ بالحياة اليومية، ويكون بعيدا عن التجريد، في الوقت الذي من الممكن فيه أن تنتقل هذه الحياة إلى الشعر بعد تجريدها.. فالكأس مثلا، كمفردة يومية، سوف يتحول لدى دخوله القصيدة من كأس بعينه، إلى كأس مثال، حتى لو لم يرد الشاعر ذلك، وحتى لو كان المقصود كاسا بعينه... وهذا لا يؤدي إلى أنني ضد التجربة الشخصية، بل على العكس، لا يوجد شعر خارجها، فالشاعر ينقل مفرداته هو، الخاصة به هو، فالكأس هي كأسه الخاصة، والتي هي الآن على طاولته ولها مواصفات محددة بعينها، لكن الشعر لن يبقيها هكذا، سوف يجري عليها تحويلا منذ دخولها في النسق الكتابي. إن "خمرة" أبي نواس، مثلا، هي "الخمرة" بمطلق الصفة، ونحن نعرف أنه تحدث عن "خمرة"ـه الخاصة، وعلاقته الخاصة بها.

الا يمكن، أخيرا، أن تتجاور القصيدتان: قصيدة المجاز، وقصيدة "الحياة اليومية"، دون أن نفرط بأية واحدة منهما؟. ودون أن تقفا أمام بعضهما كضدين؟. ودون إقامة حد فاصل بينهما يمنع الواحدة من التسرب في الأخرى، وذلك، على الأقل، اعتراف بأن الشعر متعدد، وليس له شرط مسبق.

* * *

الحقيقة، يبدو لي أنه لا يمكن كتابة مقدمة للشعر الجديد في سورية، دون طرح فكرة بالغة الدقة وهي التمييز بين الشعر وبين الكلام (حتى لو كان جميلا)، ذلك أن عدم التمييز بينهما يشكل هاوية تسقط فيها الشعرية الجديدة تحت إغراء السهولة الكتابية أحيانا، واتساع دائرة القراء أحيانا أخرى، وقد يكون بتأثير نظرية شعرية أيضا، ما يسبب في هذه الحالات تشويشا على الشعر:

بين المعارف، ثمة فراغات كثيرة، لا تشير إلى قصور المعرفة، لكنها تشير إلى أن اللغة في هذه الأثناء فقدت إمكاناتها كحامل لها. واللغة إذ تفعل ذلك، فإنها تعلن

خسارتها، فيأتي الشعر، لا لينقذها، إنما ليغرقها أكثر بالخسارة، فيحولها من كونها لغة مواضعة، لغة معرفة، أي: تسمي الشيء باسمه التاريخي والمتداول، إلى لغة تخلق الشيء من جديد حين تسميه، فيكف عن كونه شيئا تاريخيا، ليتحول إلى شيء وجد الآن/ آن الكتابة، فينتقل من صفاته التي كرستها لغة المعرفة، لغة المواضعة فجعلته بلا ملامح، أو جثة، إلى صفات جديدة، بملامح جديدة... وهكذا فإنه كلما سماه الشعر، كلما جرده من تاريخه.

تظهر كتابات لا تفعل ذلك، فهي تتقدم ككلام، يكون المسمى فيها هو ذاته المسمى في التاريخ وفي التداول، ويظهر هذا الكلام جميلا من حيث الصياغة، ومن حيث الزاوية التي نظر بها إلى هذا الشيء المسمى، (أي الموضوع)، ونتيجة لهذه الجمالية، فإن هذا الكلام (المكتوب) يسمى شعرا. وذلك للعلاقة الوثيقة التي تربط الشعر بالجمال. لكن هذه الجمالية، لا تكفي لتحويله إلى شعر، بل يبقى كلاما، إنما جميل.

اللغة مستبدة بتاريخها وحمولتها من حيث أنها ترغم على قول ما تريده هي، لا ما يريده الكاتب، وفي هذا نتذكر "رولان بارت" الذي اعتبر أن اللسان (اللغة: الدارس) فاشي، ذلك أن الفاشية ليست الحيلولة دون الكلام، إنما هي الإرغام عليه[1]. ذلك أن كل لفظة محملة بتاريخ طويل من الاستخدام، ما يعني أنك كلما استخدمت هذه اللفظة، كلما دلت الدلالة ذاتها، بعبارة أخرى: سمت الشيء المسمى، فيتحول الاستبداد إلى استبداد مزدوج:

فمن نافذة: لقد مارست استبدادك على الشيء المسمى، وقتلته، باسمه، مرة أخرى. ومن نافذة: فإنه مورس عليك استبداد اللغة، فوضعت تاريخها/ حمولتها، أمام كل انطلاقة ذهنية أو تخييلية. إن حمولة اللفظة هي العصا التي توضع في العجلات كما يقال.

---

(١)- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: ع. بنعبد العالي، ط٣، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٩٣، ص١٣

ولكي يتم التحرر من هذا الاستبداد، ويستطيع الكاتب (الشاعر على وجه الخصوص) أن يقول هو ما يريد عبر اللغة، لا ما تقوله هي، يجب حقن اللغة بحقنة سيميولوجية، لتتحول إلى لغة لا تاريخية، بلا حمولة، ولا ذاكرة، أي بلا معنى مسبق. فالشعر، كما قلت قبلا، قتل متواصل للمعنى.

أما الكلام فإنه، حتى لو كان جميلا، مستبد، فهو يتعامل مع الحمولة، أكثر ما يتعامل مع اللفظة كذات، ويؤكد على المعنى المسبق في جميع استخداماته.

اقصد بالكلام الجميل الذي يظن، لجماله، انه شعر: ذلك الكلام الذي يكتب بقصد الشعرية، أي الذي يكتب على أنه شعر، لا الكلام الذي يبقى شفاهيا. فثمة كلام جميل يقوله شخص إلى آخر توددا أو تحببا، لكن لا ينطبق عليه هذا الراي. فالكلام، كما يقول "سوسير"، هو الاستخدام الأمثل للسان، والحقيقة أن هذا "الاستخدام الأمثل" يكون بالكتابة، فالإنسان يكتب، لا كما يتكلم، وذلك من حيث الصياغة، لا من حيث كتابة الجسد.

وسآخذ تطبيقا لتلك الفكرة، مقطعين لـــ "سعدي يوسف"، لنرى كيف يكون الكلام كلاما (حتى لو كان جميلا)، وكيف يكون شعرا (بصرف النظر عن عمقه وجماله...):

«في المقهى

رائحة الصوف، وشمس غاربة

والساعة

ثابتة عند الثالثة...

القهوة باردة.

يدخل شرطي في المقهى

يجلس في زاوية،

ينظر نحو الساعة، جديا

ويعدل في ساعته...

يأتيه النادل بالقهوة الساخنة

يشربها ويغادر.

انظر نحو الساعة في الحائط،

هل كانت في الثانية؟

المقهى يكتظ

ويمضي النادل نحو الباب

ويغلق باب المقهى»[1]

لقد قام الشاعر، حقا، باستخدام لسانه الاستخدام الأمثل، وعرض، بهدوء، تلك التفاصيل، واستطاع أن يقدم لنا مشهدا مرسوما بعناية، وبدا ذلك، لذلك، جميلا. لكن هل استطاع أن يكتشف الشعرية في هذه التفاصيل، أو هل استطاع هذا المقطع أن يكون/ أو يتحول إلى شعر. الحقيقة يمكن ألا نجد ذلك، فجميع الألفاظ، وقد دخلت في النسق، بقيت كما هي في الذاكرة وفي التاريخ وفي التداول. ولم تستطع أن تقيم انحرافا ولو بسيطا، عن معناها القاموسي. وإن جملة مثل: «هل كانت (أي الساعة) في الثانية؟» لم تستطع أن تخلق مناخا شعريا، إنما دلت عليه دلالة عابرة، لا بوصفها حولت اللغة أو المعنى، بل بوصفها «استخداما أمثل للسان». وكي تستطيع أن تنشئ التحويل الذي يطلبه الشعر، كان عليها، ربما، أن تدخل في الهاوية السيميولوجية، وتحترق في مرجل الشاعر اللغوي.

لقد كانت الساعة، في البداية، في الثالثة، ثم، بعد دخول الشرطي، بدت كأنها

---

(١)- سعدي يوسف: قصيدة من يعرف الوردة، ص٤٧-٤٨، مجموعة يوميات الجنوب يوميات الجنون، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١

في الثانية، وكأن الزمن عاد للوراء بدخوله، لكن المشكلة أن الشاعر توقف عند هذا، وعاد لإكمال تفاصيله: فالمقهى يكتظ، وقد أغلق النادل الباب. السؤال الأساسي، أنه ما قيمة هذه التفاصيل إن لم يتم، عبر كتابتها، اكتشاف الشعري فيها، وحقنها، إن أمكن، بالمطلق، لتنتقل من كونها مجرد تفاصيل إلى صيرورتها شعرا يعنى بالتفاصيل.

نأخذ مقطعا آخر:

«هذا الصباح ابصرت للمرة الأولى عصفورا

كان على ساق دقيقة لنبتة ذرة صفراء

نبتة يتزين بها المقهى البحري

الساق تهتز

عصفور آخر يأتي،

الساق تميل

عصفور ثالث،

الساق تسجد خاطفة.

فجأة، وبخطفة واحدة، تطير العصافير الثلاثة

مبتعدة عن الفندق البحري...

وتحت قميصي ترتعش آلاف العصافير»[1]

الأمر مختلف في هذا المقطع، فالتفاصيل لم تعد مجرد تفاصيل، والعصافير لم تحط على ساق النبتة، الواحد تلو الآخر، هكذا مجانا (لوجه الله). صحيح أن لغة هذا المقطع بقيت كما هي في الذاكرة وفي التاريخ والتداول، إنما أنقذها الشاعر، عبر قيامه بتحويل المعنى بالكامل، وليكون "الاستخدام الأمثل للسان" مؤديا إلى كتابة

---

(١)- سعدي يوسف: قصيدة عصافير ص١٦، من مجموعة يوميات الجنوب يوميات الجنون، المصدر نفسه.

شعرية أوصلت معنى مختلفا عنه فيما لو بقي يستخدم لسانه مجرد "استخدام أمثل"، وذلك من خلال تحويل المشهد برمته في السطر الأخير إلى مشهد سحري، يمكن أن يسمى سورياليا بما تعني السوريالية من اختراق الواقع إلى عمقه، وهذا ما أقصد به بعبارة: "الهاوية السيميولوجية" التي منها ينبثق الشاعر محترقا بمرجله الذي يؤج باللغة...

الكتابة الشعرية احتراق في المرجل اللغوي للشاعر، واستطيع ان اقتنع انها احتراق، فجميع الذين كتبوا شعرا، قالوا إنها كذلك. علميا: الاحتراق يؤدي إلى تغيير شكل وخصائص الشيء المحترق، فيأخذ منه ويضيف إليه، فيتغير ليس شكله فحسب، بل استخدامه كذلك. فلماذا، إذا، لا يؤدي الاحتراق دوره في الكلمة/ اللفظة أيضا، فيتغير شكلها، بعد انتظامها في النسق الرمزي، و(استخدامها) كذلك؟

فإذا دخلت الورقة النار، ذلك المرجل، فهل تبقى كذلك؟ وهل يجدر باسمها أن يبقى كذلك أيضا؟ فما الغرابة إذا أن نقول: ورقة الليل، أو الورقة دماغ.. مثلا (...) دون أن نكون تهويميين أو مجانيين؟.

الكلام، حتى لو كان جميلا، فهو ليس احتراقا. والشاعر كائن لغوي.

في العصور القديمة كان الإنسان يضع في جعبته سهاما ونبالا، وحين تفرغ يقوم بإملائها من جديد، ذلك أنه بلا سهام أو نبال إنسان غير فاعل، وعرضة للفناء لدى تعرضه لهجوم مضاد. أما الكاتب فإنه يحقق وجوده، ووجود الآخرين، رمزيا بالكتابة، (فجعبته)، على ذلك، مليئة بالكلمات، وكي لا يفنى، عليه ألا يفرغ (جعبته) منها. وعليه، كالإنسان القديم، إملاؤها من جديد، كلما فرغت.

إنسان العصور القديمة، كان كلما أراد رمي السهم، فإنه يقوم بعدة عمليات تعبر عن الحالة القصوى من ثقافته (التي هي خبرته، أو فطرته...). مثلا: يخرج السهم من الجعبة، يضعه في القوس، يوجهه باتجاه الهدف، ويطلقه. بعبارة أخرى: إن رمي السهم يتطلب ثقافة قصوى (هنا، خبرة قصوى،أو فطرة، من حيث أن ثقافة الإنسان

الأول ثقافة فطرية غير محملة بتاريخ، على خلاف الإنسان الحديث).

كذلك الكاتب – الشاعر، فهو لا يأخذ الكلمات ويرميها (يكتبها) مباشرة، بل يكون في الحالة الثقافية القصوى. فيقوم، مثلا، بوضعها في مرجله اللغوي، بتنسيقها، انتقائها، وتحويلها، عبر الحريق السيميولوجي الذي يؤج داخله، إلى كتابة شعرية. وهذا، كذلك، يتطلب حالة ثقافية قصوى.

إذا اتفقنا على ذلك، فالشعر لا يخضع كثيرا للحالة النفسية للشاعر، فهو– الشاعر– ليس كائنا انفعاليا، نواحا ... بل هو كائن لغوي، كائن من لغة ما دامت هذه أفقه وتاريخه الشخصي والعام. فبدلا من قولنا: الشاعر كتلة أحاسيس ومشاعر (...) يمكن أن نقول: أنه كتلة كلمات (لغة) ربما، لأنه في اقصى حالات انفعاله، يصوغ كلماته، منسقا إياها في النسق الرمزي، لتتحول إلى لغة– كتابة. أثناء ذلك، يتلاشى الانفعال، ليبقى ما صاغه بمرجله اللغوي شعرا.

السهم في الجعبة، يكون في حالة عطالة، وكي يتم التخلص منها والدخول في الفاعلية، عليه أن يتحرر من الجعبة وينطلق... إذاك يتحول من كونه سهما في جعبة، إلى صيرورته: علة وجود. (إن تم ذلك للصيد أو للدفاع، فذلك يعني البقاء والوجود).

الكلمات، لدى بقائها في جعبة الشاعر، هي (لغة) معطلة، وكي لا أقع في التناقض من حيث أن اللغة فاعلية وليست عطالة، أصحح لأقول: إنها كلمات ما قبل اللغة، ولكي تصير لغة، لابد من زجها في محرقة الشاعر، ليتحقق شرط الكاتب وشرطها. وكي لا أقع في تناقض آخر، أصحح لأقول: ليتحقق الشرط: شرط الوجود، من حيث أنه لا انفصال بين الشاعر ولغته، فكلاهما: جسد الآخر.

«ليس الشاعر هو من يكتب النص الشعري، بل إنه النص الشعري ذاته».

هنا، تماما، يكمن الفرق بين الكلام (حتى لو كان جميلا) وبين الكتابة – الشعر.

الكلام: اعتياد، حفاظ على السائد، فيه يتم استخدام الألفاظ كما هي في الذاكرة والتاريخ والتداول... أي بصيغها المستبدة.

الكلمات: سهام في جعبة.

الكتابة: سهام انطلقت من القوس (مرجل الشاعر)

إذا اعترض أحد ما قائلا: إن اتجاه السهم يكون إلى الخصم (صيدا للطعام، أو قتلا للدفاع...) فما/ ومن هو خصم الكتابة؟.

أظن أن السهم يوجه باتجاه الوجود، كذلك الكتابة، فهي اتجاه الوجود كذلك. فلكي نحدث لا بد أن نكتب، اي: نكتب أنفسنا.

الكتابة هي نحن وقد حدثنا.

«إذا كان الكلام خطوبة تقليدية على اللغة، فزواجا أبله غايته استمرار النسل المتشابه، فإن الكتابة اغتصاب، غايته اللذة».

* * *

لقد دخلت الجملة الشعرية مستويات معقدة من الإنزياحات، فخلخل ذلك بنيتها التقليدية بالكامل، وتحولت إلى جملة مضادة. إن عبارة مثل: «وردة محروقة بجثتها» صعبة جدا على القارئ، إن لم يكن مستعدا لقبول الاحتمالات الجديدة للشعر، لأنها لن تدل دلالة محددة على أمر- شيء محدد، بل تطلق أبعادا أخرى في الذهن، قد تكون غامضة ومشوشة إن لم يتم استقبالها حيث "ننظر بالقلب"[1] على حد تعبير "الجرجاني"، ليتمكن الجسد المتلقي من إدراك إمكانية احتراق الوردة بجثتها.

إن عبارة مثل "القمر الفادح" كذلك، تثير استنكارا ما، من حيث أن "مسافة التوتر" كبيرة جدا، ولا توجد أية علاقة بين المفردتين. فإنه بمقدار ما القمر حسي، فإن الفداحة ذهنية، ما يقود إلى خلل عضوي في هذه الجملة، والشعر لا يقوم على هذا، بل على العكس، إن ما يميز الشعر عن سواه هو تماسك بنيته العضوية. كان يجب أن

---

(١)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده- محمد محمود الشنقيطي، إصدار مفضل، (مصر؟)، ١٩٧٨، ص٥١

تكون، ربما، "قمر ضياؤه فادح" فالفداحة قد تكون من الضوء، لكنها ليست من القمر.

إن تفكيرا كهذا حرفي. حقا إن الشعر لا يقوم على خلل عضوي بل، إن ما يميزه هو تماسك بنيته العضوية، لكن هكذا تفكير بالجملة الشعرية لا يستطيع أن ينطلق بلا مرجعية، بلا معنى مسبق، إنه تفكير بلا خيال.

يتحدث "الجرجاني" كثيرا عن التأويل، ويعتبر أن أهم خاصية للكتابة: «ليست حيث نسمع بالأذن، بل حيث ننظر بالقلب، ونستعين بالفكر...»[1]. إننا نستعين بالفكر لإيضاح عبارة مثل "القمر الفادح" ولكن، لتستقيم الصورة، فإننا "ننظر بالقلب"،لا بالمعنى الصوفي فحسب، بل بمعنى التأويل "الجرجاني" حين قال: «مثل واضع الكلام، مثل من يأخذ قطعة من الذهب أو الفضة، فيذيب بعضها في بعض، وهنا تصير قطعة واحدة...»[2].

"القمر الفادح" في هذا السياق، ليستا كلمتين، إنهما "قطعة واحدة" وقد ذابتا ببعضهما. ثم إن الشعر بوصفه خالقا لغة جديدة باستمرار، لا يركن إلا بكتابة سيرة اللغة وقد أقامت علاقات أخرى بين الألفاظ لتمنح دلالات جديدة. فماذا نصنع بالقمر إذا كان دائما، كما قدمه الشعر عبر تاريخه: مضيئا، برتقاليا، أزرق، مرا... فلماذا لا يكون "فادحا" أو أي أمر آخر مما تحققه الكتابة.

إن عدم حقن اللغة سيميولوجيا، كاف لتحويلها إلى جثة، وإذاك يحق للجميع أن يلعن الشعراء.

«الكلام الضارب في اغتصابه، مجد الأخطية

والبياض الذي لا يغتصب: جثة من كلام»

* * *

---

(١)- المصدر نفسه، ص٥١

(٢)- المصدر نفسه، ص٣١٦

إن "محتوى الشكل" الذي تقدم به، أو يمكن آن يتقدم به الشاعر الجديد، أوصل الثقافة التقليدية السائدة، نتيجة انسداد أفقها، إلى إطلاق تهم أخرى، وكلها مشتقة من بعضها. فاتهام الغموض كان مرافقا للشعر كله على مر العصور، وقد وجه بحدة إلى شعراء الحداثة، لكن بعد فترة من الزمن كان يكفي أن يعرف القارئ الانتماء السياسي و الأيديولوجي لشاعر ما منهم حتى يعرف مقاصده وإحالاته ودلالاته، وهذا هون الأمر، ولو قليلا،على النسق الثقافي السائد.

أما الشاعر الجديد، فلا أيديولوجية (مكتوبة) تدل عليه أو يدل عليها، إنه في قلب العدم، ما جعل تهمة الغموض توجه إليه، ولكن بصيغة مضاعفة. لقد بدت لغته، بالنسبة لهذا النسق، أشبه باللغة الهيروغليفية (...) ذلك أنها تخرج من المناطق المظلمة في ذاته، وتحترق بناره، وعندما تظهر، فإنها تظهر مضادة لكل ما بالذهن وما بالذاكرة. كيف لا، وقد تكونت في رحم العدم؟!.

البحث في غموض الشعر امر مفر. لا احب ان اعيد ما كتب، لكن للشفاء من مرض مستعص ما، لابد من تكرار العلاج، وذاته ربما، في أحيان كثيرة، فأن يكون الغموض تهمة، فهذا مرض ثقافي ونقدي يجب أن يعالج.

لقد طرح الغموض كمشكلة مع انه ليس كذلك، فثمة خيط وهمي يربط بين كافة انواع وأشكال الشعر: قديما أم حديثا، عربيا أم إغريقيا، اوروبيا أم أميركيا... الخ. وهذا الخيط الوهمي هو المجاز- الرمز- الإشارة. إن هذا لا يتناقض مع ما أكدنه من ان الشعر نقلات وانقلابات، فذلك يحدث إنما بجوهر واحد: الإشارة. فثمة قطع كبير بين شعر "امرئ القيس" و"المتنبي"، بين "أبي نواس" و"أدونيس"، بين "السياب" والشاعر الجديد...الخ. لكن الثابت في كل هذه التجارب هو الإشارة. إن الإشارة هي ما يمكن تسميته: فضاء الشعر.

في هذا الفضاء، تحرك "وولت ويتمان"، وتحرك "أنسي الحاج"، رغم أن الاثنين ينتميان إلى سياقات تاريخية وثقافية مختلفة بشكل كبير.

إذا كان "طه حسين" تكلم عن وحدة العقل الإنساني[1]، ليشير إلى أن الفكر كله منذ "سقراط" حتى أيامنا هذه، يناقش موضوعات واحدة، بدأت مع الإنسان، كالحياة والموت... وما زالت مستمرة ما زال الكون مستمرا، فإنني أستطيع التأكيد على أن هذا الفكر ظهر على شكل دوائر، كل دائرة مستقلة بذاتها وخاصة بذاتها، لكنها مرتبطة الواحدة بالأخرى على مبدأ السلسلة الحديدية. وإن بناءها ليس هرميا، إنما أسطواني، فالفكر الإنساني قد تجاوز "سقراط" بكثير، لكن كان ذلك بمدى الاكتشافات الطارئة عبر مسيرة العالم، ما جعل النظريات الفلسفية مرتبطة بعضها ببعض بصيغة أو بأخرى، فتظهر إما متجاورة متحاورة. وإما واحدة على أنقاض الأخرى، إذا ثبت عدم جدوى هذه الأخيرة. لذلك قلما نجد فيلسوفا أو مفكرا لم يقم بمحاورة، ونقد أو نقض آخرين منذ "سقراط". على شكل سلسلة دوائر لا تنتهي.

إن ما يقابل وحدة هذا الفكر، بالنسبة للشعر، هو وحدة الإشارة. ليس الوحدة بمعنى ثبات الدلالة، بل بمعنى أن الخيط الذي يربط هذا الفكر الإنساني، يقابله شعريا، خيط آخر هو: الإشارة. مع الاختلاف الهائل بين الفكر وبين الشعر، من حيث أن الأول عقلاني جدا، والثاني لا عقلاني جدا، لكن ليس بمعنى عدم حاجة الشعر إلى العقل، على العكس، هو حالة ثقافية قصوى، إنما بمعنى أنه: ما قبل العقل. فالفكر بدأ مع الإنسان وقد نطق، وتعرف إلى الأشياء والعالم والمحيط، وبدأ بتأسيسه من جديد، وبتفسيره، وفيما بعد، وقد عم البلاء، طرح تغييره. أما الشعر فبدأ مع الإنسان، وهو يكتشف الكلمات، ويتعرف إلى الأشياء. كان لم يعرف بعد الكلمة، إذاك: غنى، وكان غناؤه شعرا. وتعرف على المحيط معرفة شعرية، فاستخدم المجاز قبل التقنية، والخيال قبل العقل. فثمة تساؤلات كثيرة وجد نفسه غارقا فيها، كانت تظهر على شكل دهشة. ولكن لم يستطع الإجابة على أي منها إلا بالخيال. وعندما اكتملت تساؤلاته وإجاباته في موضوع معين: ولدت الأسطورة.

---

(١)- طه حسين: قادة الفكر، دار المعارف، مصر، تاريخ مغفل، ص٥ وما بعدها

أساطير الكون برمتها، تتحدث، في نسق من أنساق التأويل، عن آلهة متعددين كانوا وراء ظواهر الطبيعة والخلق... حيث أن الإنسان الأول لم يستطع تفسير اسباب ذلك، فابتدع آلهة متعددين، ونسب إليهم تلك الأسباب، فكانوا آلهة غير محدودي القدرة (لهذا ربما سمي الخالق مبدعا، والمبدع خالقا). وجميعنا يعرف أن الأساطير قيلت شعرا، وفيما بعد، وقد ظهرت الكتابة، كتبت شعرا كذلك.

إنها أول ما أبدعه الإنسان في بدء تعرفه إلى المحيط. إنها اللغة الأولى للبشرية جمعاء، وقد ظهرت قبل العقل، أي: بالخيال. من هنا يمكننا أن نعرف العقل على النحو التالي:

العقل هو الخيال وقد تعرف إلى نفسه

لم يكن في الأساطير مفاهيم كالتي نعرفها الآن، لم تكن لكلماتها- لألفاظها- للغتها مرجعية، إنها لغة لا زمن لها، لا تاريخ، لا حمولة. كانت، فحسب، إشارة إلى شيء ما. وفيما بعد، بزمن طويل، طويل جدا، قام الباحثون والمختصون بقراءة وتفكيك هذه الإشارات، والتي تبدو لنا الآن واضحة، إلا أنها، بالتأكيد، لم تكن كذلك عند بدء اكتشافها، وما زلنا إلى الآن نجد تفسيرات أخرى لها ومعان أخرى، على غرار ما يفعله "فراس السواح"، "قاسم الشواف"، "رولان بارت"، و"كلود ليفي شتراوس"... وغيرهم الكثير.

إنها، بوصفها رمزا، تثير موضوعات، وتؤسس لموضوعات مشوشة، مكبوتة، دفينة لا تظهر للعقل ظهورا جليا، إنها غامضة، لم تتكشف بعد للإنسان، فتخيلها، وحين ظهر خياله، ظهر على هيئة لغة- رمز. فاللغة، من هذه النافذة، حجاب.

في هذا الفضاء تتحرك الأسطورة، التي هي أساسيا شعر، ومنذ ذلك الزمن السحيق لم يزل الشعر يتحرك في هذه المنطقة المجهولة: كشفا. فمناطقه هي ذاتها المناطق المظلمة للإنسان الأول، ولغته هي ذاتها: الرمز. فالشاعر بهذا المعنى: بدائي. لا مرجعية لقوله، لا مرجعية للغته، إنهما، قوله ولغته، يتشكلان الآن، مع تعرفه إلى

العالم والأشياء/ آن الكتابة.

* * *

الشعر لا يدل على معنى، بل يخلقه.

فاللغة الشعرية، لا تعبر "عن معنى"، بل المعنى، كما ينقل "تيري إيغلتون": «هو شيء تنتجه اللغة»[1]. وبهذا المنحى، فإنه لا يوجد، شعريا، معنى خارج النص، يمكن أن يدل القارئ عليه، ما يعني أنه سيذهب إلى معنى يكتشفه بنفسه، وتلك مسألة غير يسيرة، طالما أن الثقافة السائدة (التقليدية) قدمت الشعر على أنه: "تعبير عن..." مشيحة عن الإمكانات التي يتوجب عليه تأسيسها، لا بوصفه: "يعبر عن..." بل بوصفه يسمي الأشياء من جديد، في كل مرة يكتبها فيها، وكأنها لم تسم قبلا. وإلا ما جدوى تقديمه على أنه بنية كبرى من البنيات التي بني عليها العالم/ الوجود، وعليها يواصل بناءه...!

«ألم أخبرك أن الكتابة: أيل مبعثر في الغابات

وسادة لا ينام عليها أحد

عبادة، لكنها لا تدخل الجنة»

إن "محتوى الشكل" كما عرضته، لدى الشاعر الجديد، يجعل من غموض نصه غموضا ممتازا، ذلك أنه، وجد نفسه، وقد انهار كل شيء: الأيديولوجيات، الأفكار، القيم... وقد تغيرت دلالات البنى الأخلاقية، والمفاهيم،...، في الفراغ. هذا الفراغ سيمنح لهشاشته قوة إضافية، ستجعله يؤسس كل شيء من جديد، فأمام العدم، في خضمه، لا شيء ثابتا ونهائيا، كل شيء مدعو للرياح، كل شيء مدعو للقتل.

الشاعر الجديد، غير منتم إلا لجسده/ نصه، وعبره، وبه، هو مدعو لبناء شعري

---

(١)- تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥، ص١٠٩

جديد، يخرج من دوامة الأداء الجماعي. إنه مدعو للخروج من/ وعلى قوانين الثقافة التقليدية، ليمشي بأوامر جسده فحسب، باحثا في اسمه عن أسمائه الأخرى...

إنه بدائي، تعرفه إلى الأشياء غامض، علاقته بمحيطه غامضة، وشعره، لهذا، غامض.

قد تبدو، في قصيدة ما، أن اللغة واضحة من حيث الصياغة، والتراكيب، لكن المعنى الذي تؤدي إليه، غامض، ملتبس، وبالغ التعقيد، بوصفه: الصورة النفسية التي تركتها اللغة أثرا يدل عليها. ثمة عبارة شائعة تقول: أن قصيدة ما (دغدغت مشاعر القارئ)، إن هذا النوع من القصائد يؤدي إلى هذه النتيجة، وما (الدغدغة) إلا تعبير عن غموض المعنى والتباسه. إذ لو كان المعنى واضحا كما يتوهم القارئ، لكانت تركت أثرا واضحا. فـــ (الدغدغة) تعني هنا، التباس المشاعر (...)

وإذا عدنا إلى بيت "أبي نواس" الشهير، والذي ذكرته سابقا:

قائم في الوهم حتى إذا ما رمته، رمت معمى المكان

نجد أن هذا "الوهم" وهذه "المعمى" كافيتان لكتابة الغموض ذاته.

الدفاع عن الوضوح، دفاع عن الكلام ما قبل اللغة، ما قبل الكتابة، دفاع عن الشفوية، ما يقودنا، مرة أخرى، إلى التمييز بين الشعر، وبين الكلام (حتى لو كان جميلا...)

في الرياضيات يقولون: المعادلة التي لا حل لها، معادلة خاطئة. وظاهرة الغموض لا حل لها، ليس لأنها خطأ، بل لأن طرحها كمشكلة خطأ. فالغموض هو الشعر ذاته، أو أن الشعر غموض ما.

* * *

«كان علي أن أكتبك لكي يقرأني الخاطئون جيدا»

كنت أحب دائما، أن يتم استخدام مفردة "القارئ" بدلا من "المتلقي" المملة، فإن مفردة "القارئ" حتى لو كانت مملة هي الأخرى، فإن لها بعدا آخر. فالشعر، يفترض أنه انتقل نهائيا من الشفاهية إلى الكتابة، فالشفاهية تفترض الخطابة وجمهور المستمعين الذين يتلقون الخطاب الشفاهي. من هنا، ربما، سموا بـــ "المتلقين". أما الشعر، بعد أن انتقل إلى الكتابة، فإنه يفترض قارئا يقرأ ويصوغ، لا يسمع ويتلقى، وعليه فإنه بدلا من أن نقول: "ألقى يقول..." فإنه الأجدر أن نقول: "كتب يقول..." فالكتابة، وحدها، تحدث العالم من جديد حين تكتبه. أما الشفاهية، فإنها، إن لم تخرب العالم، فإنها، على الأقل، تبقيه كما هو. الشعر، لا ينقل العالم كما هو، بل كما يتصوره، أي: يكتبه.

فالشفاهي، وإن كان ذخيرة هائلة الشعوب، فإنه، كي يكون كذلك فعليا، يجب كتابته.

"الشاعر راء" يقول "رامبو"[1]، وكبعد آخر أقول: "القارئ راء" على أن يكون مناخ القراءة خارجا عن/ وعلى المناخ التلقيني العام. فكما أن الكتابة الشعرية الجديدة خارجة عنه/ وعليه، فالقراءة يتوجب أن تكون كذلك، لا بد للقارئ من رمي الذاكرة التي عبأها الآخرون معتقداتهم وطرائقهم في التفكير وفي الكتابة والقراءة.

«كان آبائي، يصوغون دماغي وقماطي

ويحتفلون بأنني: على دين ملوكي»

على القارئ الجديد، أن يحطم المقولات والصيغ الجاهزة المسبقة، فكما أنه على الشاعر الجديد أن يبدأ نصه من البياض الأبيض، بالمعنى السابق، فإنه على القارئ الجديد، كذلك، أن يبدأ البدء ذاته. فحتى يكشف الشعراء عن أنفسهم: شعراء جددا، يجب أن يكشف القراء عن أنفسهم: قراء جددا.

الحقيقة، إنه مهما بالغنا بادعاءات الحداثة: أن الشعر للمستقبل، وأن القراء

---

(١)- رامبو، أورده أدونيس، في كتابه: الصوفية والسوريالية، مذكور، ص٢٤٣

يتواصلون معه، ليس الآن/ آن الكتابة، بل في المستقبل كذلك. فإننا لا نستطيع أن نتصور شعرا بغير قراءة، حتى لو كان القراء أقلية (الشعراء أقلية أيضا) وحتى لو كانوا يتكشفون في المستقبل، فإنه، معهم، يحقق الشعر فاعليته.

فإذا اتفقنا أن الشاعر الجديد وجد نفسه، وجها لوجه أمام العدم، وفي قلب الفراغ، فإن القارئ الجديد كذلك، باعتبار أن الجميع يعيش المحرقة ذاتها. غير أن الشاعر يصوغ محرقته كتابيا، أما القارئ، ففي فضاء ذهنه/ جسده، كمقدمه لحداثة جديدة، تفاديا، لما لم يستطعه مفكرو الحداثة العرب في القرن العشرين.

كتابة الشاعر الجديد: مضادة للذاكرة. ما يفترض قراءة مضادة للذاكرة أيضا. بمعنى أنه على القارئ الجديد أن يجرد الكلمة/ المفردة من حمولتها التاريخية: الأيديولوجية- السياسية- الطائفية والقبلية... الخ. كي يتاح للمعنى أن يتحول باستمرار، وكي يتاح للجملة الشعرية أن تتحول باستمرار. وهكذا سوف يتاح للجسد أن يتحول باستمرار.

هكذا فالقارئ يتحرك ليس بالتوازي مع الشاعر، بل كبعد آخر له.

الشاعر والقارئ، كلاهما بعد للآخر.

* * *

I

«يتأبط المعنى عتاد المحاربين

لتحشرج اللغة به

وتغص الخيل النافرة من الأقلام

و... يحترق البياض

I I

الشكل: صدفة

الشكل: قلادة لا تعلق على صدر احد

والشكل: عبادة المجوس

كائن يتشكل تحت الطاولة»

(هكذا حدثني الشرق عن نفسه...)

لكثرة ما تتردد كلمة "إنسانية" حيثما تتردد كلمة "شعر" من حيث توجهه، فيقال إن الشعر إنساني، وإن الشعراء (الكبار) هم من يكتبون القصيدة الإنسانية.. الخ. إن من يقول ذلك يقصد أن الشعر يتوجه إلى الإنسان ويخاطبه (لغايات مختلفة) وبهذا يحدد للشعر وظيفة: خدمة الإنسان.

بصرف النظر عن الميول الأيديولوجية والسياسية، في إقامة تشكيلات إنسانية متنافرة، من حيث أنه ثمة تشكيلة تقف معها، واخرى في مواجهتها، فإننا نفترض أن المقصود هو الإنسان في تكونه الأول، قبل تحولاته (التقدمية والرجعية واليسارية واليمينية...) فإنني أبدي تحفظا حول هذا. فتاريخ الشعر يشير إلى أن الكلاسيكيات الشعرية العظيمة، كانت في معظمها تتجه إلى الطبيعة وصفا "ليل، جبل، شجرة..." أو إلى كائنات ليست بشرية "حصان، ناقة..." ومع هذا فقد كانت ام وأب الشعر العربي برمته (والعالمي أيضا)، وبهذا المعنى فقد أدت "خدمة" للإنسان، لا يقاس بها أي فتح عسكري مثلا (...).

هناك في الشعر العالمي الحديث، الفرنسي "غيللفك". الذي لم يتجه أبدا لمخاطبة الإنسان بل خاطب الشيء "طاولة، كرسي، حجر..." فاكتشف شعريته، وبهذا، أظنه، ادى خدمة كبيرة للإنسان.

لا يوجد في هذا سر غامض، فهؤلاء الكلاسيكيون العظماء، فعلوا ذلك برفعة، لأنهم كتبوا شعرا "جيدا" بالمقاييس الفنية والإبداعية. بل يكمن السر في هذا الـــ

"جيد".

اما كيف يكون "جيدا" فمن كل ما سبق وذكرته، وبصرف النظر عن أن احدا سيقتنع به أم لا، فالشعر "الجيد" هو الذي يكون لوحده، هكذا، "جيدا" (...). الحقيقة، لا أعرف بالضبط ما تعني هذه الكلمة، ولكن يجب أن نأخذها، فيما يقول "سابير"، مأخذ التسليم.

الشعر لا يخدم أحدا، بالمعنى الذي يريده هؤلاء. فهو، لأنه في كل حالاته: إن كان يتجه إلى الشيء، أو إلى مظاهر وظواهر الطبيعة، أو إلى الكائنات الحية الأخرى غير البشرية. أو إلى البشرية.... فإنه يحقق فاعلية لمجرد كونه "جيدا" بالمستوى الفني والإبداعي، وبالمقاييس المذكورة على مدار هذه المقدمة. بمعنى أنه يحقق اكتفاءه الذاتي. فنحن لم نزل نستعيد قصيدة "المتنبي" في "الحمى"، أو "امرئ القيس" في "حصان"ـــــه، أو "أبي نواس" في "خمريات"ـه، إذ طالما كنا في حاجة جمالية ومعرفية ما لهذا النوع من الفن العظيم، لأنه فن عظيم، بصرف النظر عن غاياته المباشرة.

الشعر الجديد، يتجه للقول المضاد: الوحشة، المقدس، جهنم، العزلة.. الخ. وهذه لا تدخل في مفاهيم الطبيعة (الإنسانية)، بل هي، ربما، تقع في قفا الطبيعة (الإنسانية). ومع هذا- فإنه إذ يحقق شروطه ليكون "جيدا" فإنه يحقق اكتفاءه الذاتي، وبهذا المعنى، إذا شاء أحد ما، فإنه (يخدم) الإنسان(...).

فالشعر، بوصفه: فعل حدوث، بمعنى أنه حين يتجه لكشف المجهول، ولإقامة علاقات جديدة بين أشياء العالم وكائناته، حين يوجه كشفه للتاريخ مثلا، أو للحالات الداخلية الكامنة في الإنسان، أو للمفاهيم الواقعة في قفا الطبيعة (...)، فإنه حيثما يحل يحدث، أي: يجعل ما يكشفه يحدث، ليدخل، بنائيا، في طموح الشاعر من حيث تصوره للعالم الشعري الذي يريد إظهاره.

مفردة "العالم" التي تتكرر كثيرا عند الحديث عن طموح الشعر، وتتردد في هذه

المقدمة، إنما أعني بها المناخ الرمزي الذي يسعى الشاعر إلى تأسيسه. هذا المناخ، ولكي يتحقق، يجب أن يظهر منسجما، حتى لو كانت اللغة إليه متناقضة، مشتتة، غامضة. فالمناخ الرمزي الذي أحدثه المتنبي، مثلا، مناخ فريد، فتكرست في الذاكرة البشرية مفاهيم وقيم وسيرة هذا المناخ/ العالم، وانفتح، عبره، الذهن البشري على مساحة إضافية لم تكن موجودة من قبل.

أردت القول: إنه عندما نقول إن الشعر غاية بحد ذاته، فإن ذلك ليس عبثا، فهو يتضمن غاية الوجود: الحدوث، وذلك بوصفه: كشاف المجهول. فمن الظلم أن نطلب منه أن يكون إنسانيا، أو أي شيء آخر، لأن وجوده (غايته، إذا شئت) ليس تحقيق أمر دون آخر، بل الوجود برمته.

«الكتابة: فعل حدوث

إذا لم تكتب، فأنت لم تحدث

القصد: إذا لم تكتب نفسك

الكتابة هي أنت وقد حدثت»

* * *

الشاعر الجديد يريد دائما أن يكون جسده في عماء التحول، وأن يكتب، دائما، سيرة الكابوس، بوصفه: بدائيا، جاهليا، ومنبتا...

إيضاح يتخذ عنوان: كتابة تخريبية

ما أود إيضاحه يتعلق بسمة واضحة الوجود في المقدمة هي: الأقصى. لقد دعوت إلى الأقصى في كل شيء وفي كل فكرة طرحتها. حتى بدا انني ادعو إلى كتابة نص واحد يحمل المواصفات التي ذكرتها. الحقيقة ليست كذلك، فلقد ذكرت مرارا تنوع الأساليب الكتابية للشاعر الجديد. لكن دعوتي هذه، عدا عن رغبتي الشخصية والذهنية أو الجسدية في ذلك، تجد مبررها في أمر بالغ الخطورة، وكان يدعوني دائما للذهاب، في كل أمر، إلى الأقصى:

إن سيرة جسدنا هي سيرة التاريخ العربي بكافة حمولاته ومحمولاته (الثقافية والتربوية...) التي تكلفت لتصوغه، منذ ما قبل ولادتنا. إن ما يسمى بـــ (الوعي) بدا وكأنه كان محفوظا، كشيء، في مكان ما، بطريقة ما. فقامت السلطة الوصائية على جسدنا بوضعه فينا. فكنا منذ ما قبل الطفولة على توافق تام مع محيطنا الاجتماعي: نحب ما يحب الآخرون، ونكره ما يكرهون، في نسق قطيعي ومنحط بوصفه مغلفا بلحاء العقيدة الكليانية، مسحوقين بأسلافنا، سائرين في ظلال ألواحهم ونظمهم.

إن ذلك عمم على الكتابة، فصاغوا قوانينهم واشترطوا الكتابة على قدها، وأقاموا حراسا على جسدنا الكتابي مؤسسين شيفرة من العلاقات التي تحولت، بفعل تثبيتها المتواصل، إلى بنى صماء لا ترى إلا جانبا واحدا من الشيء لتقيم معه علاقة أحادية كذلك، بما يتوامم مع نظمهم وألواحهم وعقائدهم...

هذا الأمر الخطير والذي هو تدمير منظم للفرد ولفردانيته، لا بد من مواجهته، إنما بفعل وحيد: الكتابة. بها سيتم تخريب صياغاتهم تلك، تخريب تصوراتهم، تخريب طرائقهم في التفكير والكتابة. إن الكتابة التي تحقق ذلك هي ما أدعوها: الكتابة التخريبية.

هذه الكتابة، لتكون كذلك، عليها أن تحقق شرطها الأساسي: الصياغة. فهي

تدرك أن الشعر شكل أولا، وهو الذي يقود ويحمل القول، بل بالأحرى يوصل إليه كمعنى، مستفيدة من التاريخ الكتابي برمته والتي ظهرت فيه، عبر مسيرته، كتابات كثيرة كانت تحافظ، نتيجة لصياغاتها الرديئة ومن حيث لا تريد ربما، على البنى التقليدية في الكتابة والتفكير والسلوك الجسدي كاملا.

الكتابة التخريبية، بهذا المنحى، هي كتابة الحدوث، وفق ما ذكرت في المقدمة، التي تحدث المكتوب والمقروء، كلما "انكتبت"، وكلما "انقرات". أي تنقله من مستوى زواله، إلى مستوى شكله. بوصفها شكل الأثر الذي زال.

وهي ليست معنية بنوع العلاقة التي تقام مع الموروث، هل هي استمرار، تجاوز، قطيعة... لكنها، ليست علاقة إصغاء وطاعة، بل هي، بكافة أشكالها، علاقة حوار ونقد. وهي كذلك، تنظر إلى الكتابة العربية على أنها مرت بمراحل متمايزة، ولا تعتبر نفسها مرحلة من هذه المراحل. بل هي سمة كل تجديد كتابي، وتعتبره تجديدا تخريبيا منذ "بشار بن برد" و"المتنبي" والحداثة الشعرية، وصولا إلى الشاعر الجديد.

تتجه هذه الكتابة إلى القارئ أيضا، فتحقق خلخلة في مفاهيمه، وفي علاقاته بالعالم والأشياء والمحيط. هذه الخلخلة مقدمة ضرورية لتخريب مفاهيمه وعلاقاته تلك في أفق صياغة مفاهيم وعلاقات أخرى، هو الذي يصوغها وفق هبوبها من داخله والتي لن يقبل عليها إلا إذا رأى فيها جحيما وقد انفتح لفردانيته وحريته.

إنها رياح تهز استقراره، وتجعله ينخلع من ذاته، ليعيد بناءها من جديد، وتفكك انسجامه مع محيطه، ليجد نفسه مرميا خارج نفسه، إنما في أفق التمرد والارتياب، وقد تطهر من أدرانه الجماعية.

* * *

ملاحظة:

جميع المقاطع والجمل الشعرية الواردة في هذه المقدمة، وغير المنسوبة (مكتوبة بخط عريض) هي من كتابي: "أنوثة الإشارة". ولا أعرف لماذا وضعتها، فقد يكون إيضاحا لأمر غامض ما وجدته في سياق تفكيري بالأمر، وقد يكون توريطا ما، وضعت نفسي، كعادتي، فيه.

القسم الثاني

الشعر الجديد في سورية

إشارات نقدية

مدخل بمثابة رد تهمة

قبل البدء:

كان لا بد من تحديد بداية زمنية يمكن اتخاذها منطلقا للمرحلة الشعرية التي ادرسها. فنتيجة للأطياف الواسعة التي تشملها/ او تنشرها عبارة "شعراء التسعينات" من حيث أن هناك من أصدر كتابا شعريا في العام ١٩٨٨ أو ١٩٨٩، وهناك من بدأ بالإصدار في العام ٢٠٠٠، وهؤلاء يمكن ان ينتموا، إجرائيا، أو كتوجه ربما، إلى شعراء التسعينات. لذلك ولاستحالة القبض على تلك الأطياف جميعها، اتخذت بداية زمنية، يمكن أن تكون تعسفية وقسرية، وهي اني توجهت إلى دراسة الشعراء الذين بدؤوا إصداراتهم اعتبارا من العام ١٩٩٠ دون ان أعود إلى ما قبل ذلك أبدا، الأمر الذي جعل هذه الدراسة تغفل عن ذكر شعراء قد يكونوا مهمين ولكن اصدروا أول كتبهم قبل ١٩٩٠ مثل: "صقر عليشي"، "خليل صويلح"، "لينا الطيبي"... وآخرين.

بالإضافة إلى وجود شعراء ينطبق عليهم التوجه الزمني وتوجه الدراسة أيضا لكن تم إغفالهم، إذ ليس من الممكن دراسة كافة الشعراء شأن كل الدراسات الأنطولوجية. وتحاشيا لهذا الأمر بالغ الخطورة والتعسف يمكن اعتبار هذا الكتاب: كتابا أول.

* * *

سوف تأخذ الدراسة التالية شكل الإشارات النقدية الخاطفة التي وجدت أنها، إلى حد ما، تنسجم مع المقدمة، ولا تتعدى كونها مقدمة أيضا. يمكن الاستفاضة كثيرا بكل إشارة منها على حدة، إلا ان ذلك ليس ممكنا في هكذا دراسة (...)، لأنه سيخرجها عن كونها مقدمة من نافذة، ومن نافذة أخرى، لم تكن غاية هذه الإشارات

ان تكون دراسة تفصيلية تشمل كل هواجس الشعر الجديد في سورية، أو تشمل هواجس كل شاعر على حدة، فهذا يندرج في منهج دراسي آخر لا تكون المقدمة، بوصفها شكلا خاصا أو طريقة خاصة من اشكال الدراسة او طرائقها، بنيته المركزية.

حاولت هذه الإشارات أن تكشف عن امرين أساسيين: الشكل الذي تقدمت به التجربة الجديدة، والمعنى الذي أوصلت إليه، وما ينطويان عليه، في سياق نموهما وظهورهما كلفة، من تمايزات ومستويات شكلت العناصر الضرورية لبناء سيرة جديدة في الكتابة الشعرية العربية، ومدى تجاوزهما لما تقدمت به تجربة الحداثة الشعرية (شعر الستينات)، بوصفها ظهرت كأهم نقلة نوعية في تاريخ الشعر العربي الحديث. وما يمكن أن يكشفا عنه من افتراقات جمالية ومعرفية، ليس بالنسبة لشعر الحداثة فحسب، بل بالنسبة للشعراء الجدد كل على حدة، وما يمكن أن يختلف به شاعر عن آخر. ذلك كله عبر النظر إليها بوصفها مسرحا واحدا يتنوع مؤسسوه وشخوصه، لذلك أشرت إلى بعض ما قدمه شعراؤها، ليس انطلاقا من تجربة كل شاعر بشكل منفصل، بل بوصفهم- الشعراء الجدد- شواهد على المرحلة الشعرية الجديدة في سورية. وحسب مقتضى الأمر، سيبدو أنني اهملت تجربة شاعر برمتها، وسجنته في مقطع واحد. ربما هو ذاته ليس راضيا عنه، ويحب أن يخرجه من مسيرة تجربته. لم يكن ذلك مصادرة له وتلخيصا لتجربته، بل كان إظهارا للمستويات الكتابية للتجربة الجديدة مدعما بالمقاطع الشعرية المأخوذة كأمثلة وشواهد.

بمعنى أخر: لم أدرس الشعراء الجدد، بل المرحلة الشعرية الجديدة، ولم أدرس تجاربهم، بل التجربة الشعرية الجديدة.

إن دراسة تجربة الشعراء الجدد بشكل تفصيلي أو دراستهم كل على حدة، ستظهر كم من القصائد بالغة الدقة والجمال أهملتها، واكتفيت بمقطع واحد. إن ذلك لن يظهر كانتقاء تعسفي وقسري، بل يظهر، كما أحب، كعلامات دالة على النمو الحيوي لهذه التجربة، على شعريتها (أو حتى عدم شعريتها)، على آفاقها (أو حتى

انغلاق آفاقها).

إن ظهور بعض الشعراء أكثر من سواهم في هذه الإشارات، لم يكن له علاقة بتفضيلي لهم أكثر من سواهم، ولم يكن عكس ذلك، إنما الأمر، ببساطة، متعلق بمدى اطلاعي على تجاربهم، لأسباب تتعلق، ربما، بسياسة مؤسسات ودور النشر في توزيع الكتب (...؟). نحن نعرف أن المجموعات الشعرية الجديدة، لا توزعها، على الأغلب، هذه المؤسسات والدور..!، وبالتالي فإن الوصول إلى كافة المجموعات الشعرية المنشورة أمر متعذر، فقد تطلب الأمر أن أقف، كالشحاذ، أمام المراكز التي أظن أنها تحتفظ بهكذا مجموعات.

* * *

تضعنا هذه المقدمة، عبر الإشكالات التي طرحتها، أمام مهمة ضرورية وشائكة تتمثل في مساءلة التجربة الشعرية الجديدة، ما تحقق منها وما هو في طور التحقق، خاصة فيما اصطلحت عليه: البحث عن الشكل والبحث عن المعنى، وفيما افترضته أننا أمام كتابة اللاشكل واللامعنى، وقد اتخذ ذلك فيها أننا أمام شكل ومعنى غير جاهزين وغير مسبقين بوصفهما يتشكلان الآن: آن الكتابة.

فما هما الشكل الجديد والمعنى الجديد اللذان قدمتهما التجربة الجديدة؟ وهل يمكن، باسم الخروج عن الموروث والسائد، أن نروج للاعتباطي وما يصنف بالمقاييس الجمالية والمعرفية على أنه: خارج الشعر؟ وعلى أي مقياس يمكن أن أضع عبارات مثل: "لا أمتع من قراءة الرسائل في المرحاض" أو "يا للجرذ الذي لحس عاداتي في المرحاض"[1]. وكيف يمكن/ ومتى أضع "صديقي بن البشاليق" أو "مدلوقة النهدين الحسيرة النظر/ طلقت زوجها/ عندها الآن دكان لبيع الخيوط والإبر"[2]. ومن وجهة

---

(١)- رفعت شيعو: لمد يطلق حلمته الغزيرة، إصدار خاص، بيروت ١٩٩٥، ص٥

(٢)- محمد عضيمة: الشعراء يلتقطون الحصى والنهار يضحك على الناس، دار المراقف، اللاذقية١٩٩٥، ص٣٤

نظـر اخـرى، كيـف يمكـن أن ننظـر إلـى عبـارات مثـل: "العاشـرة إلاك"[1] أو "وراء الأربعاء"[2].

إذا كان الحقل الأثير للشعر والشعراء هو اللغة، فهل الصيغ التي قدمها الشعراء الجدد تؤدي حقا إلى لغة جديدة؟ لقد أدرك هؤلاء(معظمهم) أن النقطة التي يتم، بدءا منها، كل شيء هي اللغة. أدركوا أنها الدال والمدلول معا، قيدهم وأفقهم معا، فانطلقوا، تأسيسا على ذلك، تجاربهم في البحث عن لغة جديدة. لكن الذي حدث، كما يبدو، أن انبثقت مجددا صياغة "هل غادر الشعراء من متردم". الصدمة شديدة جدا بين نزق عال من نافذة، وبين سوية شعرية كبيرة ومتواجدة حقا (شعر الحداثة (بعضه) مثلا) من نافذة أخرى. فكيف يمكن اكتشاف لغة جديدة طالما أن ألفاظ العربية هي هي، وطالما أن المرض الثقافي المتمثل في قصة غموض الشعر ووضوحه لم يزل مستشريا، وأن اللغة من حيث شكل ظهورها هي المسؤولة، في العرف السائد (وربما الموروث إلى حد ما)، عن ذلك. وإذا كان اكتشاف لغة جديدة، عبر تغيير شكل العلاقات اللغوية القائمة والعبث بأنظمتها أمرا ممكنا، فعلى أية هيئة سيتجلى ذلك؟. هل سيتجلى على هيئة المقطع ذي المفردات المحددة والاقتصادية التي درج النقد على تسميتها بـــ "الومضة" دون أن يكون موفقا دائما، فكثير من المقاطع لا يحمل بريق "الومضة"، لذلك افضل تسميتها بـــ "المقطع". يقول "محمد فؤاد":

«انا الشجرة العجوز

لقد مر

سرب طيورك البيضاء

ولم تلتفت ابدا

---

(١)- أكرم قطريب: أثليات الرغبة، ألف للكتابة الجديدة، بيروت، دمشق١٩٩٨، ص١٠

(٢)- أحمد ديو: الماء البارد، دار النهار، بيروت ٢٠٠٠، ص٤٧

لروحي المصفرة»[1]

او «نديم دانيال الوزة»:

«معظم ما كتبته ليس شعرا

وإنما رغبة به، أو إشارة إليه

احيانا، يبقى الحب حبا

وإن كان من طرف واحد«(٢)

وهناك آخرون...

أم سيتجلى على هيئة "صورة شعرية" أو "تشبيه" كما تسميه البلاغة العربية القديمة، وتكون "الصورة" هي البنية التي تتأسس عليها القصيدة، وبدءا منها، يتحدد المستوى المعرفي والجمالي لها. يكتب "أحمد ديبو":

«نرمي كفاية في بئر

ننخلع عن جلد الوقت

نحتطب النهار

والرسائل تترك ليلنا كالحقائب...»[٣]

وكذلك "أسامة إسبر":

«يسرج الغيوم ويحرث الزرقة

---

(١)- محمد فؤاد: المتروك جانبا، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨، ص٥٥

(٢)- نديم دانيال الوزة: خارج الجحيم، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨، ص٥٠

(١)- أحمد ديبو: الماء البارد، مذكور سابقا، ص٣٢

باذرا حب الجحيم

علميه

دليه ايتها الأبعاد

في معبد حرق ثيابه

وغرز اصابعه في لحم الكارثة...»[1]

وآخرون...

أم على هيئة ما يمكن أن نطلق عليه: لغة في اللغة. من حيث أن القصيدة هنا لا تقدم نفسها كصورة، تشبيه، أو مقطع... إنما كتركيب لغوي يقوم على الربط بين ألفاظ ليست من ذات النوع، ولا توجد علاقة مباشرة أو واضحة أو جلية بينها، ما يجعلها تقترب من المنهج السوريالي، سواء أكانت سوريالية "بروتون"، أو مختلفة عنها، أو سوريالية مجانية، فتلك التقويمات تتحدد لاحقا، وقد أدركها، بنسب متفاوتة، أصحابها.

يقول "أكرم قطريب":

«المساء الذي اوصدته على حبري اغتسل بأنداء ما هيأت

من حطام لجسمي المذعور من رحابه المتخاصمة...»[2]

ونقرا لدى "أحمد محمد سليمان":

«وحين تأكلني اصابعي من رأس فكرة، تقطفني صياغة

نعاس قبيل وصولي ذار المعنى...»[3]

وآخرون...

(٢)- أسامة إسبر: ميثاق الموج، دار الطليعة الجديدة، دمشق ١٩٩٥، ص١٢-١٣

(١)- أكرم قطريب: أكان أحرث صوتك ناي، دار الطليعة الجديدة، دمشق ١٩٩٥، ص٦٠

(٢)- أحمد محمد سليمان: خدر السهو، كرلس، بيروت ١٩٩٦، ص١٤

أم كضرب من الإنشائية إنما المشغولة، والتي يقصد منها أن يتم تحويلها باتجاه الشعر. يقول "علي سفر":

«في زاوية العتمة صب الميت ماء روحه وسقانا ذات قيظ ابتسامة من طيف كنزه الغالي ومن عرج السواس إذ يدفع باللون دمعنا مما نعيش ومما ترسله محطات البريد»[1]

أم بطريقة تجريد الجملة من شعريتها وتقريبها من/ أو جعلها شفاهية، كما في هذا المقطع لـــ"لقمان ديركي":

«في المشاهدة ينسى نفسه

في التجول يبعثر نقوده

على عازفي الشوارع والأنفاق

وفي ساعات الراحة

يعذب نفسه بالتذكر»[2]

و"عمر قدور":

«إنه رجل

يمكننا ان نضيف إليه

مقعدا في الحديقة

وبعضا من الكآبة والانتظار

ولا بأس بشيء من الخريف

والمارة...»[1]

---

(١)- علي سفر: بلاغة المكان، الينابيع، دمشق ١٩٩٤، ص١٤

(٢)- لقمان ديركي: ضيوف يثيرون الغبار، دار الفكرة، حلب ١٩٩٤، ص٣٢

وتمكن الإشارة، كذلك، إلى الكتابة على الطريقة الصوفية، إنما بانزياحاتها المعاصرة، بما تعني من قيام اللغة بإنتاج مجازاتها لتنفذ إلى ما وراء المعنى الظاهر، وهنا نجد "عهد فاضل" يقول:

«ايها البحر

في قلبك هذا الموت

عرفتك من إصغائك

عطر الموت تربة بيننا»(٢)

أيضا، نلاحظ أن من الشعراء من يجمع عدة أشكال في نص واحد أو في مجموعة واحدة، كالكتابة التي لتخذ السرد بنية أساسية، أو اللغة كما أشرنا، أو كتابة المشهد. كما يذهب "إبراهيم الجبين":

«انفض بساط الخزامى، أطيره في الهواء

وقبل ان يستقر على الأرض أكون قد اندسست تحته، والآن اتغطى به

يا لدفئه

اتوسد زندي

بانتظار ان تبقى "الزهرة" وحدها على عرش الفجر البارد»(٣)

ولأن الأمر لم يكن محسوما، إن على المستوى النظري، أو على المستوى الكتابي، فقد ظهرت كل تلك التجليات في التجربة الجديدة دفعة واحدة، وأكثر من هذا، ظهرت أكثر من هيئة كتابية لدى شاعر واحد، ما يؤكد، بصيغة او بأخرى، أحد امرين: إما عدم وضوح الرؤية، وإما الاقتناع النهائي بما يسمى التجريب حتى لو أدى إلى الكارثة. وهذان الأمران كانا، بمفارقة ما، من أكثر المعاصي التي هزت استقرار

---

(١)- عمر قدور: إيضاحات الخاسر، إصدار مغفل، تاريخ مغفل (١٩٩٤؟)، ص٣٦

(٢)- عهد فاضل: تأبين البحر، ألف للكتابة الجديدة، بيروت، دمشق ١٩٩٥، ص ٤٨

(١)- إبراهيم الجبين، براري، دار المستقبل، دمشق ١٩٩٥، ص١٢

الشعر واطمئنانه، وهذه معصية، إنما ليست كل المعاصي سيئة، فكما أن التاريخ بحاجة إلى فضائل، فهو، كذلك، بحاجة إلى معاص. حين كتب "أحمد اسكندر سليمان" قصيدة "الأبناء القساة"[1] ظننته يقصد الشعراء الجدد، يقول فيها:

«... نحن الأبناء القساة

نقتل آباءنا

ونكون بلا رحمة

السنة اشباهنا

لا نقدس احدا

او شبه احد

لا نحني رؤوسنا لالتقاط الذهب

عن ارض موطوءة...»

لقد تم التأكد انه ثمة ظهورات عديدة ومتنوعة للشعر، وانه لا يظهر على شكل واحد. وانه لا الصورة الشعرية، ولا الموسيقى، ولا تقطيع الجملة وتوضعها في اسطر... الخ، هي المركز الذي تتأسس عليه القصيدة. لقد بدا ان الشعر شيء آخر،وانه في مكان آخر، وأن ما تعلمناه في المدارس والجامعات كان شكلا واحدا للقصيدة، أحاديا وتعسفيا. بات من المتفق عليه، أن الشعر قضية لغوية حقا.

* * *

ينطلق "فراس سليمان محمد" في قصيدة "هوامش"[2] من إلحاح لغوي يتبدى من

(٢)- أحمد اسكندر سليمان: أعمى بلا نعم، دار ألف للثقافة والنشر، دمشق ١٩٩٨، ص٨٥

(١)- فراس سليمان محمد: هوامش، دار المستقبل، دمشق، ١٩٩٥

خلال القول الذي وضعه كمقدمة لها، ونسبه إلى "كاتب فرعوني ٢١٥٠ ق. م" وهو: «الا ليتني أجد ألفاظا لم يعرفها الناس وعبارات وأقوالا بلغة جديدة لم ينقض عهدها وليس فيما تلوكه الألسن.. أقوالا لم تصبح تافهة ومملة ولم يقلها آباؤنا من قبل». وانطلاقا من ذلك اتخذت اللغة وضعا مركزيا فيها، فبدا أن الشاعر تورط فيها، وأراد، تبعا لذلك، توريط القارئ، وعليه فقد اتخذت دلالة بارزة عبارة مثل:

«ايتها اللغة المليئة بالقمل يا أبخرة السر كيف تشظيت كاللبن كالأمومة على الأشياء»[1] وعبارة، «ايتها اللغة انا ظلك انت ظلي وكلانا دونما جسد»[2].

سوف يكون السؤال إلزاميا: ماذا تحقق من اللغة بوصفها نسقا من الألفاظ التي، كما أراد لها الشاعر، «لم ينقض عهدها.. ولم يقلها آباؤنا من قبل» وسوف تكون النتيجة، فيما إذا كانت هذه هي القضية، أن الشعراء لم يغادروا، أبدا، من متردم، ولهذا، فإن الشاعر مرة يشتم اللغة "مليئة بالقمل"، ومرة يمدحها "أنا ظلك انت ظلي" لعلها تمتثل لرغبة الكاتب الفرعوني التي تقمصت الشاعر. ويتابع "فراس" بحثه في كافة الاحتمالات ، وإذ يجد أن "المعنى" عقبة، فإنه يتهيأ للإطاحة به، لعل اللغة تتحرر من عبئه بابتكار نفسها على قد رغبة الشاعر بها: «أيها المعنى الواقف حيال ظلك، أيها المعنى المقيد بنقيق الأحياء في هذا النفق الجهنمي، دعني ولمرة واحدة أقتلك ببساطة ودون ألم»[3] لكن محاولاته الكثيرة لا ت رضي رغبته، فيعود عن محاولاته تلك ليتخذ هيئة "إليوشا"[4] ويعترف بخساراته: «إني لا ابتكر شيئا، إني ارثي نطفة يابسة تتدحرج على اللغة...»[5] ويعود، مرة أخرى، إلى "المعنى" ليتصالح معه، بعد أن ادرك أن كليهما مساط باللغة بوصفها الجرثومة التي على هيئتها يتشكل العالم: كن

---

(١)- المصدر نفسه، ص٤

(٢)- المصدر نفسه، ص٤

(١)- المصدر نفسه، ص١١

(٢)- إليوشا: إحدى شخصيات دستويفسكي في "الأخوة كارامازوف". تقدم اعترافات بالغة التأثير.

(٣)- المصدر السابق، ص٣٦

فيكون. «إذا لنتصالح فكلانا متهم وكلانا كسيح»[1]. الحقيقة، أن يكون كلاهما كسيحا، فذلك نتاج الورطة التي وضع الشاعر فيها نفسه وقصيدته، فالشعر ليس في "ألفاظ لم يعرفها الناس" بل هو، كما عبر "الجرجاني"، والنقد الحديث، في اللغة التي يبتدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا ليس ممكنا قوله إلا بهذه الطريقة. إن بحث القصيدة المتواصل عن "ألفاظ لم يعرفها الناس" يجعلها/ أو جعلها حقا أشبه ما تكون بمن يدور حول الشعر، فلا هو يتقدم، ولا هو ينتج. إنه يشعر بدوار فقط.

* * *

يستمر الشعراء الجدد فيما يشبه البحث اللغوي وتتسع "حدة المنافرة" أو "مسافة التوتر" لينتج أمران: ثراء القاموس اللغوي الشعري من نافذة، وعناء في إدراك ماهية العلاقة اللغوية من نافذة أخرى، إذ اتجهوا (بعضهم) إلى ألفاظ لم تكن في العرف السائد شعرية، وأقيمت علاقات بين مفردة وأخرى ليست من ذات النوع: "حضر الضوء، العزلة ترملت"[2]، "فراغ متيبس على شفتي"[3]، "هواء معلب"[4]، وبدا أن التوازن يختل بين المفردات بداية، وتاليا بين اللغة والعالم، كأنما اللغة الجديدة تسير في اتجاه لا يسير فيه العالم، فيتساءل "أحمد محمد سليمان": «من قتل الآخر، اللغة أم الزئبق؟»[5].

* * *

وكان الأمر أشبه بالمأزق، فمن البحث عن لغة "لم يقلها آباؤنا" إلى البحث في

---

(٤)- المصدر نفسه، ص١١

(١)- أحمد محمد سليمان: عدم السهو، مذكور، ص٢٨

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٢

(٣)- المصدر نفسه، ص٣٩

(٤)- المصدر نفسه، ص٦٦

ألفاظ قالها، ويكثرة، آباؤنا. لعل في ذلك يتحقق الأمران معا: النأي عن العلاقة الإشكالية مع الموروث والاصطفاف في نسق احترامه وعدم القطع معه من نافذة. والدخول في معرقة الشعر الجديد بعباءة لغوية تاريخية من نافذة أخرى. وهنا سيكون محقا، ربما، تساؤلنا فيما إذا كان بث القديم في الجديد يمنح الأخير مشروعية حقا؟. وهنا كذلك ستبرز لنا المؤسسة الثقافية العربية الرسمية مؤيدة. ولكن خارجها ما مدى إمكانية وصحة ذلك على مقياس التجربة الإبداعية بعامة؟.

"عبد اللطيف الخطاب" بوصفه، كما يقول: «سليل السومريين وأسوار أوروك، سليل نصوص أوغاريت ورقم الفينيقين وأفراح سعيد عقل، أتشبع بالقرآن الكريم حافظ الدين واللغة العربية وميسم الأمة بضياعها الراهن...»[1]، فإنه يصر على إدخال اللغة التاريخية في قصيدته الجديدة:

«نش مداد العمر

غذي جنوة ميعته بالسم الزاهي

محلا- صبر- بقيا ماء الأيام»

...

«كان الأعرابي- ذبيحا- يرتقص

على رجع فحيح الموتى

يوطئ أكناف الإبل كي ينزو الرومي

على ملح الأرض»

...

«يتقرى بالمهماز ثمالة جمجمة

ينخس جلواز الوالي»[2]

---

(١)- ورد قوله هذا في ندوة أجرتها جريدة "الحياة" اللندنية، وأدارها أكرم قطريب وشارك فيها: عبد اللطيف الخطاب، ناظم مهنا، علي سفر، إبراهيم الجبين، عابد إسماعيل، وخضر الآغا. عدد ١٢٩٠٧، ١٩٩٨/٧/٦

(١)- عبد اللطيف الخطاب: قصيدة سفر الرمل، مجلة "نزوى" العمانية، عدد٢٥، يناير ٢٠٠١، ص١٨٥

إذا كان فضاء النص الجديد فضاء لغويا، فإن مساءلة إحياء اللغة القديمة، عبر ادعائها إمكانية تشكيل النص الجديد، تبدو مهمة جوهرية، وإذا كان الشعراء لم يغادروا من متردم، فإن ادعاء الوصول إلى اللغة الجديدة يبدو مشكوكا فيه.

* * *

في إطار هذا البحث اللغوي ذاته، فإن "عابد إسماعيل" يتخذ من "الكلمة"، كدال على اللغة الجديدة، هدفا منتظرا وحلا نهائيا لقصيدة بيضاء نظيفة من آثار الآخرين:

«كنا ننتظر انبلاج الكلمة...

تطير من الشباك...

وتصنع- أثناء طيرانها-

ظهيرة من ثلج

لا أثر لغراب فيها»[1]

ثم يذهب في بحث (شعري)، يأخذ شكل الدراسة اللسانية، عن جدوى "العلامة" في إيصال الشاعر والقارئ إلى المعنى، بوصف اللغة، من وجهة نظر اللسانيات، نسق منظم من العلامات، والعلامة هي اتحاد الصورة الصوتية (الدال) بالتمثل الذهني (المدلول). فيكتب نصا بعنوان: "لا معنى"[2].

«"قد لا نبحث عن البيت في ذكريات المارة، أو في الخطوات الخائفة التي تحكم قمرا إلزاميا يعود إلى أكثر من ضفة، قد لا نبحث عنه في اليد التي تدون نصا لكنها تظل ملغزة إلى حين، وخلال بداية معينة، يبدو لي أن السير بين علامات، تارة تظهر

---

(٢)- عابد اسماعيل: باتجاه متاه آخر، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٩، ص١٩

(١)- المصدر نفسه، ص٤١

واخرى تختفي- بعيدة كانت أم قريبة- هو حصاد التضاد بين اللغم والقدم التي قطعت تلك المسافة بالضبط، دون التخلي عن التداعيات التي كانت أصلا سببا في الخوف، ما دام الممر، جوهريا، هو خط التماس الوحيد بين ومضتين. وفقا لذلك، وكما يحدث أحيانا، تبتعد المرات كلما اقتربت الخطوات، وهذا ما يجعل العلامات، على اختلافها، ضفافا مفتوحة ليس إلا،

في الربيع القصير لمعنى القصيدة

كل الطيور تحط على سياج القصيدة

تجد طريقها إلى معنى القصيدة

لكن الطيور سرعان ما تطير

بحثا عن استعارة تليق بالطيور؟

هل من قصيدة لا تطير طيورها

في الربيع القصير لمعنى القصيدة»

الحقيقة، قد يعنى النص الشعري، بكيفية صياغة الشاعر لعلاماته وإيصالنا إلى المعنى، دون أن يكون معنيا بشرح ذلك، بمعنى آخر: النص الشعري يخلق علاماته بذاته دون أن يقول مثلا: العلامة طريق المعنى. إن ذلك من مهام النظريات النقدية. الشعر يقول ما لا تقوله النظريات النقدية. وفق ما يقول الكثيرون، شعراء نقاد و.. قراء. وهو يتكفل بخلق الكلمة التي تؤدي إلى قصيدة بيضاء، من غير أن يرهق نفسه، دون جدوى، بمناشدتها.

ولكن، من وجهة نظر تنوع الشعر وتعدد القصيدة، فإن الشعر يمكنه الدخول في هذه الهاوية واكتشافها، وذلك ما أحبه شخصيا، على مبدأ القول الشهير: "إذا هبت أمرا فقع فيه". ولكن، على الشاعر، في هذه المرة، كما دائما، ألا يتبرم من النظرة المضادة.

* * *

في هذا الدفق اللغوي، يأتي "علي سفر"، لا لإكثار الشعر، بل لتقليله.

في نصوصه، يعبث بالجملة التي يراها (عادية؟)، وكذلك بالتي يراها (شعرية جدا؟)، محاولا إنقاذها من "الشعر الكثير". فلا يصفي لصناعة الرمز والدلالة، يقوم بتشكيل علاقات لغوية ليس من حيث يجدها تفصح عن معنى ما، أو جمال ما. إنما من حيث تكون قد جردت من شعريتها (...)، ما يجعله يجنح نحو ما يمكن تسميته بالإنشاء المشغول:

«أكثر اليناعات هشاشة

عبور المقل الشاردة حساب حدوات الخيول التتوسل مدنا مذابة

تنقلها مسرات الفضاء كشكل سلسبيل يشابه النصر»[1]

سوف نبحث طويلا عما يتضمنه هذا المقطع، أو عما يقود إليه: معرفيا وجماليا. ذلك أنه لم يترك لنا أي مسار لاتباعه والوصول إلى ما يؤدي إليه، فحدث ما يمكن ان يسمى: التباسا دلاليا. وسوف يسميه آخرون: اعتباطا دلاليا.

تجدر الملاحظة أنني دائما أركز على ما يؤدي إليه مقطع/ نص ما، ذلك أنني لا احب أن ابحث عما يكمن خلفه أو عن مرجعيته تأسيسا على رغبة ملحة في أن يتجاوز النقد ذلك.

يتشابه، إلى حد كبير، "علي سفر" و"أكرم قطريب"، فهما ينطلقان من البنية ذاتها، إنما بتشظيات مختلفة، فيذهب "أكرم" إلى ما يمكن أن يراه: "إكثارا شعريا" فيبحث، لتشكيل علاقات لغوية، عن اللفظة، لتتموضع، كبنية مركزية في نصه، فيتخلخل السياق برموزه ودلالاته، ما يجعل القارئ يؤكد أنه يستطيع ان يضع أية لفظة، مكان الأخرى، ودون أن يتأثر النص. يمكن أن نقرأ المقطع التالي:

«اسمع خشخشة آثارك على ظهري

---

(١)- علي سفر: صمت، مذكور، ص٢٥

تفسر ما يقطع من اوصال الندم حين

خطأت غيومك المبحوية وهي تشاكس

الأسرة والتوابيت»[1]

الحقيقة، وإضافة إلى ذلك، فإن جملة مثل: «آكان بعينيه المنقوعتين بعصيدة الضراعة»[2] ستجعلنا نتساءل عن ماهية: «عصيدة الضراعة» وعن مؤداها. لكن ذلك ليس موضع تساؤل لدى أكرم، المهم لديه: ألفاظ غير متداولة بكثرة.

* * *

الحقيقة، إنه نتيجة هذا الاهتمام باللغة، وذهاب بعض الشعراء إلى الاعتناء المبالغ فيه بالألفاظ في محاولة لخلق لغة جديدة، ظنا منهم بأن التخلي عن الألفاظ المتداولة يؤدي إلى لغة غير متداولة، تحول النص الجديد إلى بحيرة هائلة من الألفاظ، أدى بوضوح إلى اعتباط دلالي، وذلك لعدم القدرة على أداء لغوي يحقق علاقة لغوية دالة، فبرزت مجددا قضية اللغة، لا على أنها حل، بل مشكلة. إذاك اتهمت هذه التجارب بالملفوظية، فوجد الشاعر الجديد نفسه امام مأزق حقيقي، تمثل في التساؤل حول مشروعية هذا الإغراق اللفظي، وهل النص الشعري بحاجة إلى كل هذا الحشد اللفظي المتكلف والإنشائي في قسم كبير منه، ليبرز كنص مختلف؟. إن التساؤل لم يزل مطروحا ولم يزل غير محسوم (...) على الأقل، على مستوى التحقق الشعري، إن لم يكن على مستوى النظرية الشعرية.

* * *

في اللجة ذاتها، وفي أثناء التشكل المرير لقصة الشعر الجديد، كان ثمة حدث

---

(١)- أكرم قطريب: آكان... مذكور، ص٤١

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٥

آخر يتشكل فيها بجوار الحدث السابق وفي متنها أيضا، ينطلق هذا الحدث من اعتبار أن الجملة التي أكدت الغموض في الشعر وبررته، وهي التي قالها "أبو تمام": «لماذا لا تفهمون ما يقال؟» غير صالحة للتعميم، وأن تأكيدات الغموض، في نظر أصحاب هذا الحدث، هي ذاتها تأكيدات الفشل. وتماشيا مع ذلك ظهرت القصيدة بأدائها اللغوي غير المعقد، بل والبسيط، ووجدت في التفاصيل اليومية والمهملات والمتروكات حقلها الأثير، فأعيد الاعتبار للشفوية، وكان الطموح أن يتم تقريب الشعر من لغة الشارع، أو من اللغة اليومية:

«جلسنا صامتين

احتسينا ما تبقى

في الإناء

قرأنا قصيدة حب

قلنا: إنها جميلة

ثم عبثنا بأصابعنا

ولم ندر ماذا

نفعل بعد ذلك...»[1]

وآخرون...

وتأسيسا على طريقة الكتابة التي ينتهجها أصحاب هذا الاتجاه، نستطيع أن نبدي تخوفا، فكما حدث ووقع أصحاب الاتجاه السابق في الملفوظية خشية من الشفوية، أن يقع أصحاب الاتجاه الشفوي في هاوية الكلام (حتى لو كان جميلا) وفق ما ذكرت في المقدمة، فلو عبثنا بالمقطع الذي ذكرته لـ "حسين درويش"، من حيث توضع الكلمات في أسطر على الأقل، وقمنا بعرضه، ليس على أنه شعر، سوف نجد

1- حسين درويش: قبل الحرب، بعد الحرب، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٢، ص٨

أن الأمر لن يتغير، وربما وجدناه أكثر رصانة وتأثيرا: «جلسنا صامتين، واحتسينا ما تبقى في الإناء، ثم قرأنا قصيدة حب، وقلنا عنها إنها جميلة...» ويمكن أن نذهب المذهب ذاته بالنسبة إلى الكثير من شعر التفاصيل الصغيرة، وسندرك حينها، ربما، أن ما يفصل الشعر عن الكلام (حتى لو كان جميلا) مسافة صغيرة، ضيقة وخطيرة أيضا، لكنها مفصلية، قد تكون: المجاز. على ألا يكون الكلام المقصود هو كلام المارة، بل، كما يعبر "سوسير"، الكلام في استخدامه الأمثل، وسنلاحظ، في أحيان كثيرة، أن بعض المقاطع الشعرية لا تمنح أي فروقات بين الكلام في استخدامه الأمثل، وبينه في استخدامه العادي.

من نافذة أخرى، وفي السياق ذاته، اختلفت طريقة الكتابة عند هؤلاء، بمعنى أن الأداء اللغوي، والعلاقة مع التفاصيل، لم تكن متشابهة (كثيرا) عندهم، فالمتشابه هو كتابة التفاصيل بلغة يومية. يذهب "محمد فؤاد" مثلا، إلى إظهار سرديته الحياتية عبر مقاربتها لسردية الأشياء واكتشاف المتشابه بينها، دون أن يعبث فيها، ودون أن ينشيء مشغلا لغويا يؤدي إلى حلوله كذات داخلها، أو حلولها كموضوع داخله، بل يبقي على المسافة الفاصلة بينهما، هو وتفاصيله، ليكتشف فيها/ فيه ما يشبهه/ يشبهها:

«خشبة تطفو على الماء

لا اكثر من هذا

ولا اقل»[1]

ربما، سنكتشف، أنه يريد أن يقول: هذه حياتي (مثلا؟).

يؤكد "لقمان ديركي" على أهمية المفارقة في هذه التفاصيل، كأنها- التفاصيل- لا تؤكد وجودها إلا بوصفها حضورا مفارقا:

«عندما مضت

---

(١)- محمد فؤاد: المتروك جانبا، مذكور، ص١١

لم يحزن كثيرا

ثم حزن كثيرا

لأنه لم يحزن»[1]

ويختلف، عن الاثنين، "عمر قدور"، فهو لا يكتفي بسرد التفاصيل كما هي، ثم إضفاء مآل أو دلالة ما عليها، إنما يعرضها بعد أن يعبث بوجودها المستقل. كأنها بذاتها ليست شعرية، إنما، لا بد من إعادة تشكيلها لغويا:

«التفاصيل التي رتبتها للقائك الصغير

السعادة التي- فكرت- سنصنعها معا

وما يمكن للعاشق من حماقات القلب

كل ذلك كان يرتبك أمامك، يسقط

اتزاني الهش وابتسامتي الهادئة

مضعضع انا امامك ومهزوز كبيت خشبي

ترك هكذا الف عام

حتى انه يكفي أن تفتح نافذة منه

كي ينحني السقف إلى نهايته»[2]

ونجد أن "حسين درويش" يندرج في التفاصيل، وكأنها هي التي تكونه (لا يكونها)، فلا نجد أي مسافة بينه كذات، وبينها كموضوع، إذ سرعان ما يندمجان، فإذا حضر يحضر بوصفه تفاصيل، وإذا حضرت فبوصفها ذاته:

«قولي: احبك...

وازرعي هذه الوردة لأجلي

(٢)- لقمان ديركي: ضيوف يثيرون الغبار، مذكور، ص٢٩

(١)- عمر قدور: إيضاحات الخاسر، مذكور، ص٤٢

على أصيص الشرفة

ليسقط عني عطرها

كلما غشيت الحي باكرا

وافتحي نافذتك قليلا

ليطير شعرك

وليطير قلبي»[1]

* * *

لم يكن، على مستوى التحقق النصي، هذان الاتجاهان نظيفان من بعضهما، فثمة تداخل واسع، ليس بينهما فحسب، بل بين كافة الأشكال الكتابية المذكورة، وغير المذكورة أيضا كالكولاج والمشهدية، وذلك على مستوى الشاعر الواحد، والنص الواحد، ناهيك عن مستوى التجربة بأكملها. لكن يضطر الشعراء إلى الانتباه، أحيانا، إلى ذلك، واقعين تحت سلطة النقد، لا الشعر، فهذا الأخير حتى لو لم نرض، يتمرد أثناء تشكله، على كافة السلطات، ويقول بعضهم: أنه يتمرد، في لحظة تجل كبيرة، على سلطة الشاعر ذاته. نستطيع أن نقرأ نصا مزيجا من السرد والتفاصيل واللغة والميتافيزيق- الذهن إلى آخره... مستخدما تقنيات عديدة: "أحمد محمد سليمان"، "محمد نور الحسيني"، "عابد إسماعيل"، "إبراهيم الجبين"...الخ.

يذهب "لقمان محمود" إلى تقنيتين: تقنية المقطع، وتقنية السرد. المقطع الذي يؤديه لا يعتمد على التفاصيل ولا يرفضها، يكتبه بوصفه ممرا صغيرا مؤديا إلى معنى. ولأجل ذلك، فهو ينحاز إلى المعنى كائنة ما كانت اللغة المؤدية إليه:

«تبقى الفراشة أمية

---

(١)- حسين درويش: قبل الحرب، بعد الحرب، مذكور، ص١٦

حتى تتعلم

قراءة النار

دون ان تحترق»[1]

وعندما يكتب السرد، فإن شعرية السرد تتحقق في الحكاية التي ينشئها، ليس في السرد ذاته كصياغة، إنه يسرد الحكاية دون أن تكون اللغة موضع مساءلة، ودون أن تكون الحكاية متداولة أو معروفة أو مدونة قبلا، فذلك ليس بذي اهمية، إنه يبتكرها أصلا، أو يبتكرها من جديد، ليس باللغة بل عبرها، فاللغة أداة لإيصالها، يقول:

«قبل آدم لم تكن في السماء نجوم

فكلما قبل آدم حواء، ارتفعت القبلة، لتلتصق بسقف لسماء، وكلما كانت القبلة دافئة، كلما كانت النجمة تضيء اكثر»[2]

ونجده من نافذ أخرى، يدلل على لغة تؤدي بذاتها إلى معنى، وهذه الحالة، على مستوى رغبتي الشخصية، أجدها قيمة الشعر. يقول:

«عندما اموت، ارفعيني عاليا، عاليا إلى الرب، وإذا تعبت، ولم يرفعني الرب إليه، نوحي... نوحي، حتى يسقط الله من جثتي»[3].

* * *

وربما، تبدو قصيدة المشهد، اكثر وضوحا لدى "طه خليل"، فهو (يستخدم؟) اللغة لتشكيل مشهد. وتقوم الشعرية لديه على مدى تكامله، ولأجل ذلك يستنفر كل ما يقع

---

(١)- لقمان محمود: خطوات تستنشق المسافة عندما كانت لآدم أقدام، دار نشر مقفلة، بيروت ١٩٩٦، ص٦١

(٢)- المصدر نفسه، ص٦٧

(١)- المصدر نفسه، ص١٠٦

تحت بصره حتى لو أدى ذلك إلى تشتيت اللغة، وجعل إمكانية الاستغناء عن كثير من الألفاظ والتراكيب ضروريا. فهي، اللغة، وسيلة لديه ليس أكثر:

«الثلج ينهمر..

اتعرفون هذا..؟

هاهو الثلج يغطي القمم.. من حولي..

اتعرفون هذا..؟

اسمي وقع اقدام بعيدة

اتعرفون هذا..؟

ثلج وثمة عشاق يتزلجون..

وثمة عشاق يحاربون

وآخر تساقطت اصابع قدميه..

اتعرفون هذا..؟

هاانذا.. ابكي..

كما ينبغي..»[1]

إن البحث في تاويل اللغة، بألفاظها وتراكيبها لدى "طه"، لن تجدي ولن تفضي، سوف يتعين علينا أن نقرأ المشهد كاملا، دون النظر إلى ظهور اللغة، فهي، كما ذكرت، خادمة المشهد:

«الشجرة المرتمية.. على الأرض

تخفي عاشقين..

يمارسان.. الكرز»[1]

---

(١)– طه خليل: ملك أعمى، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٥، ص٦٦

"هالا محمد" عنونت كتابها: "على ذلك البياض الخافت" وهذا إيذان لرسم مشهد كامل تكون أرضيته "بياضا خافتا":

«على ذلك البياض الخافت

استعصت عواطفي

احتمت بالروح

ولم تتعر المرآة

على ذلك البياض الخافت

مددت مجرد جسد

وفي خافت من الوقت

لملمت قطع ملابس

لم تعد لها»(٢)

يتضح، أنه مشهد روحي وليس طبيعيا كما لدى "طه". على هذا، فالعنوان لم يكن مخلصا لإيحائه الأول، لكنه استجابة لفكرة مثيرة تؤكد أن الروح تظهر ظهورا مشهديا أيضا، لكنه ينمي الحزن حتى أنه يمكن أن نظن أن الشعر لا يضحك (...)

* * *

لا يركن "أحمد محمد سليمان" لشكل محدد للنص، يدخل في حالات متعددة للسرد (؟)، ويذهب به إلى حدود واسعة، فمرة يمكن أن يسمى سردا شعريا، بمعنى أنه يتخذ تقنيات الشعر بكافة مفردات وسير المجاز، ويستعيض عن شكل القصيدة المعروف إلى شكل سردي تتحدد معه نهاية الجملة بالنقطة، كعلامة ترقيم دالة على

---

(٢)- المصدر نفسه، ص١٨

(١)- هالا محمد: على ذلك البياض الخافت، المؤسسة العربية للدراسات، عمان ١٩٩٨.

ذلك، وليس كما درجت عليه القصيدة الحديثة (في غالبها وفي صيغها المكرسة) بأن تنتهي الجملة بحسب إرادة الشاعر لا إرادة علامات الترقيم والنحو...: «وهم يلمس انثى اختفت والحكاية ممددة على سرير مكوم، وحين لا مكان يصلنا حتى بهتاف اخرس نقضم الأيام والحيلة معا»[1]

ويذهب، من نافذة أخرى، إلى سرد ينأى كثيرا عن مفردات القصيدة ليكون إنشائيا أو إخباريا:

«كما أوردت قبل قليل بأن شيخا تلمذ على يديه مبدعا، المبدع منهم بالارتداد عن تعاليم ربه.. وحصل أن يصفه شيخنا ما لم يفعله مواد، ثم أكد علاقته بأولاد عمومتنا الجدد، فهم تركوا لنا البطيخ وكروم العنب والزعتر، والإبل الذي وصفته للسريالي ذاك، دعاني مهاتفي إلى عقد قرانه على كتاب حداثوي، تتمايل على شرفة الحكومة وبنت المحافظ...»[2]

وهكذا، يجمع "أحمد" في كتابته أكثر من شكل وطريقة على هيئة كولاج بحيث تتشاكل هذه على صاحبها، فيطبع مرة بالقصيدة، ومرة يذهب إليها، ما يجعلنا نظن ان البنية المركزية لكتابته هي الكولاج، كمنفذ تجريبي، فيما يمكن أن يرى الشاعر، إلى الشعر.

* * *

في هذا السياق، يمكن أن نذكر ان صيغة الكولاج تتضح لدى الكثير من التجارب الجديدة، فـ"إبراهيم الجبين" يلجأ إليها، ربما كمدخل تجريبي كذلك، كأن يقسم النص إلى عناوين كثيرة، ويقسم المقطع إلى فقرات... إلخ. دون أن يلاحظ انه يقوم بربط النص بذلك الناظم الذي يمكننا من التعامل معه كنص، وليس كمتفرقات، ما

(٢)- أحمد محمد سليمان: خثر السهو، مذكور، ص٦٥

(١)- المصدر نفسه، ص٢٢-٢٣

يؤدي إلى ملاحظة خلل في بنيته، وكذلك عندما يكتب على هيئة السرد الشعري أو الإنشائي أو حين يكتب على هيئة القصيدة المعروفة (المكرسة)، وايضا حينما يكتب بحرف متمايز عن الحرف الذي طبعت به القصيدة، أو حين يضع بعض الجمل بين اقواس، فإننا، بكل ذلك، لن نستطيع التوصل إلى مؤدى ما، يمكن أن توصلنا إليه هذه المداخل. والحقيقة إن هذه إشكالية يمكن أن تسحب على اغلبية الشعراء الجدد في طورهم المنجز. يقول:

«وإذ يملي التأسيس في أشجار خالدة، تصبح السماء طي جناحه

والأرض سفوحه الراسية

اتيا

معا

إلى

لحظة

البستني

رقية

عن الموت

باهية

بينما

كنت

اشاكس

الصقار

سندباد الذاكرة

بكلمات تلمع هكذا... كالذاكرة»[1]

* * *

---

(١)- ابراهيم الجبين: براري، مذكور، ص٥٥

الشعر لا يعبر عن معنى، بل يخلقه. بمعنى إن اللغة أثناء تشكلها وظهورها كنص شعري، فإنها تنتج معنى قد لا يريده أو قد يريد غيره الشاعر. فليس في علم دلالة التأويل تماسك معرفي، وذلك وفق ما ذكرت في المقدمة. وإن الشاعر الذي يصر على معنى ما، فإنه ينتقي مفرداته ليصنع علاقات لغوية يظن أنها تؤدي إليه، وذلك بعناية فائقة، من حيث أن اللغة ليست دالا ومدلولا فحسب، بل إنها كما يشير "ميشيل فوكو": كينونة[1]. ولا اظنني بحاجة أكثر للتوسع، فلقد ذكرت ما أظنه يكفي الموضوع في المقدمة. إن ما يعنيني هو المعنى الذي تقدم به الشعراء الجدد.

ربما تكون أهم سمة لهذا المعنى هي الابتعاد عما يسمى بالموضوعات الكبيرة إلى حد ما، وإلى حد ما تم الاقتراب من الموضوعات المنسية وغير المعبر عنها، لكن ما حدث لدى التجربة الجديدة، أن اللغة لم تكن دائما تنتج معنى، بل في كثير من الأحيان كان المعنى يظهر وكأنه مركون في مكان ما، فيستحضره الشاعر، عبر اللغة، ما جعل العلاقات اللغوية التي يؤسسها تتناقض تناقضا اعتباطيا (وليس شعريا) من وجهة دلالية، مع المعنى المحدد الذي يريده عبر اختيار جمل محددة يؤكدها في سبيله. وإن البعد المعرفي الذي يظهر منسجما (وإن بصفة ضيقة) لدى بعضهم، كان في أغلب الحالات مستمدا من تجربة سابقة يشكل "ادونيس" و"محمد الماغوط" رأسيها الأساسيين: ادونيس بالعلاقات اللغوية الهائلة والمبتكرة وشديدة التعقيد التي أسسها، وبالمعنى الصوفي/ الميتافيزيقي- الذهني الذي يعتبر من أوائل مؤسسيه في الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة. و"محمد الماغوط" ببساطة لغته. وباعتنائه البالغ والحاذق بالمهملات والمتروكات، وقدرته على تحويلها من مجرد تفاصيل، إلى صيرورتها نصا شعريا رفيعا. وإن ظلال "أنسي الحاج" لم تكن باهتة أبدا في هذه التجربة، بل إنها تغطي مناطق شعرية واسعة وشعراء عديدين. بالإضافة إلى ذلك، كان أسلوب "محمود درويش" طاغيا حد الاستغراق به أحيانا. وأقرب من هؤلاء

---

(٢)- ميشيل فوكو: الكلمات و الأشياء، ت:مجموعة من المترجمين، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٩-١٩٩٠، ص ٥٩

زمنيا، نجد أن استمرار النهج اللفظي الباذخ عند "سليم بركات" قد امتد إلى بعض هذه التجارب، ما جعلها تكتب على مثاله. كذلك فإن تجربة الكتابة لدى "رياض الصالح الحسين" و"منذر المصري" و"عادل محمود" و"بندر عبد الحميد"... إلخ. قد أثرت، وإن بصفة ضيقة، على أصحاب قصة شعر التفاصيل وقصيدة اليومية.

فمن المعروف أن تجربة الشعر اليومي تعتمد في شعريتها على نقل التفاصيل في محاولة لاكتشاف الشعري فيها، وهي لغة تنطوي على معناها المحدد، ذلك أن المساحة الدلالية التي تمنحها أقل بكثير من المساحة التي تمنحها تجربة اللغة والميتافيزيق، حيث ان الأولى لا تعتمد، كما الأخيرة، على تراكيب لغوية معينة، بل على العكس، تبتعد عن صناعة اللغة نحو ما تظن أنه عفويتها وفطريتها.

إن النص المثقف، كما يمكن أن أطمح إليه بصفة شخصية، بدا حضوره في بعض هذه التجارب الجديدة دالا على هشاشة بنيتها الثقافية، ما جعل إمكانية وجود مشروع فردي ضئيلة حد الندرة، فلا نجد اتجاها واضحا ومحددا يسير إليه شاعر ما، بل ثمة انتقالات عديدة ومريبة من اتجاه إلى آخر، إلى حد بات مستغربا معه، كيف يمكن كتابة قصيدة ذهنية، ثم بعد قليل، كتابة قصيدة تفاصيل صغيرة، ليس بمعنى التناقض بينهما، بل ثمة بنية فيزيولوجية وذهنية تؤسس لمناخ جمالي ومعرفي (ونفسي) لدى الشاعر، ما يجعله يصوغ بيئة بمواصفات محددة تجعل انتقاله إلى بيئة اخرى محفوفا بسوء التأقلم. نستطيع، كمثال، ان نتخيل ما مصير ادونيس لو انه أراد، بعد تجربته المديدة، كتابة التفاصيل اليومية، سيكون مصيرا بائسا بالتأكيد. ويتماثل مع مصير "محمد الماغوط" في حال كتابته قصيدة ذهنية. وليس للمسألة علاقة بتجربة الشاعرين الحياتية، كأن نعتبر مثلا ان تجربة "أدونيس" الحياتية ضعيفة بالمقارنة مع تجربة "الماغوط"، أو أن هذا الأخير ليس مثقفا (...). المسألة متعلقة بالبنية الفيزيولوجية والذهنية لدى كل منهما.

للوهلة الأولى بدوت مستغربا كيف يمكن لـــ"نزار قباني" أن يقول: «تلبسني كمعطف عليها». وعندما توصلت إلى معنى ذلك شعرت أن ذلك غريب عن المناخ

الكتابي لـــ "نزار قباني". وقد بدا ذلك، بالنسبة لي، صحيحا: "نزار قباني" لا يضلل ولا يمنح دلالات بعيدة لنصه، إنه محدد وواضح. وقد استمر منذ بداياته حتى آخر نص له داخل الاتجاه ذاته.

"أدونيس"، رغم انتقالاته الكثيرة والهائلة، وتجريبه الواسع في أشكال متعددة للقصيدة، إلا أنه، إلى حد بعيد، لم يخرج عن أدائه اللغوي المركب، وعن المعنى الذهني- الصوفي الذي كان، كما أشرت، من أوائل مؤسسيه(*).

هذا، أظن، ما يمنح الشاعر مشروعه ومشروعيته، وذلك مع النظر إلى أن تعنت الشعراء الكبار على شكل نصهم أدى إلى ثباته، وحوله إلى قالب يصب فيه الشاعر المعنى الذي يريده، إلا أنه في الوقت نفسه هو الذي جعلهم من أصحاب المشاريع الكبيرة. ولو أنني كنت أحب لهم أن يوسعوا دائرة الشكل ليتحول من الشكل الثابت إلى الشكل المتعدد، ضمن الأسلوبية ذاتها. وهذه نقطة بالغة الأهمية يمكن الاستفادة منها في التجربة الجديدة.

وهنا، وفيما لو ساءلنا التجربة الجديدة عن علاقتها بهذا الأمر، فإننا سنصاب بمشاعر ليست مريحة.

لكن، مهما يكن الأمر، فإنه من الظلم أن نفهم مما تقدم أن المعنى الذي تقدمت به التجربة الجديدة كان متناسلا من المعنى المطروح قبلا، فلقد جرت تعديلات وأُلحمة عليه وذلك بما يتناسب مع شخصية الشاعر الجديد أحيانا، وأحيانا أخرى بما يتناسب مع ظروف المرحلة التاريخية المتميزة التي وجد نفسه فيها من حيث انهيار الإيديولوجيات والوضعيات المتعلقة بتعبيرات: أمة، وطن، طبقة... إلخ.

* * *

(*) الحقيقة ثمة جانب هام في شعر أدونيس خارج عن المعنى المشار إليه، إلا أن الصفة الغالبة لديه بقيت هكذا، وهو لا يخفي ذلك، فإنه، عبر كتاباته النظرية، شديد الدعوة إليه.

إذ يدعي "عهد فاضل" بأنه "ضد المعنى"[1] فإن ذلك لن يجعلنا نأخذ هذا الموقف بإطلاقه، فهو، كما يظهر، ضد المعنى الواقعي، والمطروح، حيث أن:

«الأشياء الميتة

المتدفقة

الوجه اللامتناهي في شفافيته

الأشياء التي-

يد ذاتها

ونحوها ليس إلا الزغب

حدثتها ام اعرضت

ستنمو

هي كاس غامض

وتبقى انت

معلقا في عماء باطل»[2]

والحقيقة أن هذا الموقف ينسجم مع الرؤية الصوفية التي ترى أن المعنى الحقيقي والوحيد للوجود بأجمعه هو المعنى الإلهي الذي هو فيما وراء الواقع، أي في الواقع غير المرئي، وخارج الله كمعنى نهائي، فإن هذا الواقع، لا معنى له إلا بوصفه مكابدة مستمرة للوصول إلى المعنى الكلي اتحادا أو حلولا. بمعنى آخر: لا وجود للواقع المرئي إلا بوصفه اتحادا مع المطلق.

"عهد فاضل" لا يكتب الصوفية، بمعناها الموروث، بل إنها تتجلى في كتاباته في انزياحات معاصرة، ينطلق منها بوصفها رؤية ما لا يرى، ولهذا فإن اللغة التي يكتبها

(١)- عهد فاضل: تأبين البحر، مذكور، ص١٨

(٢)- المصدر نفسه، ص١٨

هي لغة موازية، تستخدم المعنى الخفي لتوصله، عبر علاقات لغوية مشفرة، لكنها، تبدو أحيانا، رغم تشفيرها واضحة المرجعية:

«ايها الما وراء

لماذا انت مسكون بكل هذا الواقع»(١)

ثم:

«لقد غدا المرئي مشكوكا به»(٢)

كما نلاحظ أنه ثمة استخدامات كثيرة لمفردات: "المرئي، اللامرئي..." وإشارات الصوفية الأخرى، مثل: تمجيد الموت «انت قوي أيها الموت، انت كريم يا حامي البلاد والعباد»(٣) ذلك أن الموت طريق الحياة. ويمكن في هذا السياق تذكر مقولة "الحلاج" الشهيرة:

«اقتلوني يا ثقاتي إن في موتي حياتي»

ذلك أنه في، الرؤية الصوفية، لا وجود لثنائية حياة - موت (كما لا وجود لأية ثنائية أخرى). وفي المطلق الصوفي تنحل الأشياء ببعضها، ينحل الموت في الحياة والحياة في الموت، لتنتقل الذات من الفردية إلى الجمعية، من الواحد إلى الكل...

وتماشيا مع مقولتي "النفري" الشهيرتين: «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»، و«الحرف يعجز أن يخبر عن نفسه، فكيف يخبر عني». فإن "عهد" ينطلق في صياغة أخرى لهما "لماذا لا يسع الشعر معنى"(٤). فالصوفية ترى، من حيث أن لا معنى خارج الله، أنه لا يمكن لأية لغة أن تستوعب هذا المعنى الكلي: الله، فهو الواسع وهي الضيقة. ونحن نعرف أن اللغة، لكي توسع حدودها وتصير قادرة إلى حد ما

---

(١)- المصدر نفسه، ص١٤

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٠

(١)- المصدر نفسه، ص١٦

(٢)- المصدر نفسه، ص٨٦

على استيعاب بعض هذا المعنى، أسست لما بات معروفا بالشطح[1]. فلا الشعر ولا اية كتابة أخرى قادرين أن يسعا الرؤية وأن يسعا المعنى.

من المعروف أن "ادونيس" كان من أوائل المؤسسين للمعنى الصوفي في الشعرية الحديثة والمعاصرة. فهو لم يكتف بكتابته شعريا، بل نظر له ودعا إليه وبرره، وبناء عليه وجد تيار واسع يكتب ذلك ويدعو إليه. لكن السؤال هو: ما مدى تجاوز المعنى الأدونيسي؟. ربما اختلفت، بنسبة أو بأخرى، الصياغات. إلا أن المعنى الأدونيسي بقي مهيمنا مع انحراف بسيط وهو أن "ادونيس" ينظر إلى العالم نظرة العارف والقادر «قادر أن اغير، لغم الحضارة: هذا هو اسمي»[2] بينما اتجه معظم السائرين في هذا المناخ اتجاه المستوحش والمنعزل ... الخ.

* * *

البنية المركزية في كتابة "أسامة إسبر" الشعرية هي إدانة "الواقع" بأبعاده كافة. ونمتد مفردة الواقع لتوحي بأنه يظهر بوصفه:الشرق، فثمة قصائد كثيرة تتوجه إليه لإدانته:

«هكذا ايها الشرق

كي نراك علينا ان نموت اكثر

كي نلمسك علينا ان نحرق ايدينا

في النار الموقدة بحطب اجسادنا»[3]

وفي هذا فإن (موضوع) "أسامة إسبر" يبدو أنه من الموضوعات (الكبيرة) التي

---

(١)- كما هو معروف فإن أبا يزيد البسطامي هو من أكثر المتصوفة شطحا، ومن المؤسسين الأوائل للشطحات.

(٢)- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة ط٥، بيروت ١٩٨٨، ص٢٦٩

(١)- أسامة إسبر: شاشات التاريخ، مذكور، ص٣٨

يطمح الشعر الجديد، ربما، لتجاوزها نحو ما هو مقصي وهامشي و(صفير). وقلما نجد شاعرا جديدا يتناول هذه الصيغ بعيدا عما هو ذاتي، مستوحش، ومنعزل... يمتد ذلك لديه حتى عندما يخرج عن موضوعه الأثير هذا، ويكتب عن "اللغة" كمثال، فهو لا يستطيع أو لا يريد فصلها عن موضوعه المركزي:

«كيف نجمل اللغة

ونطيب حروفها؟

انكحل عينيها بإثمد الصرخات؟

انصبغ شعرها بحناء الموتى؟»[1]

وعلى مبدأ "إذا هبت أمرا فقع فيه" فإن الخوف من هذه الموضوعات لم يمنع "أسامة إسبر" من الدخول إليها، ربما، رغبة منه بتقويضها.

إذا كان "أدونيس" يدين الواقع بقسوة، ثم يبث إشارات عديدة إلى واقع أسمى يكمن فيما وراءه، فإن "أسامة" لا يفعل ذلك (هو غير ملزم طبعا). وفي هذا إشارة، قد يراها قارئ ما، إلى التخفف من العبء الأدونيسي (...؟) الذي يرمي بثقل ليس قليلا على التجربة الجديدة في سورية (وربما في الرقعة العربية).

* * *

في اتجاه آخر يسير "أحمد ديبو"، فهو إذ يؤكد حضورا طاغيا لضمير الغائب "هم" في كثير من نصوصه التي هي في الحقيقة نص واحد من حيث الإشارات والبنية، موزع على شكل قصائد مستقلة كل منهما عن الأخرى، فإنه يجعلنا نتوصل، بعد كثير من التداخلات بين ضمير الغائب "هم" وبين ضمير المتكلم "نحن" اللذين يظهران على شكل صياغة غياب/ حضور. ليس كثنائية إنما كمفهوم. إلى أن "هم" أو

---

(٢)- أسامة إسبر: مهالك الموج، مذكور، ص٦٩

"نحن" ليسوا سوى الهامشيين، المنسيين، المشردين وفاقدي الأمل. والحقيقة أن هؤلاء شكلوا موضوعا أثيرا في الشعر المواجه لشعر المؤسسات الرسمية، وهو ينسحب بكثرة على تجربة الشعر الجديد في سورية، إن لم يكن على مستوى التحقق النصي، فعلى مستوى الطموح أو الرغبة:

«هؤلاء الذين انطووا في مداخل المدن، يضرب الحزن أرواحهم

مدن أوصلتهم إلى المعصية، وافقدتهم السعادة

يتناوقون على رائحة غامضة أوحت بذكريات الصبا»(١)

وهؤلاء هم الذين "أتلفوا أسماءهم فصاروا رائحة تبغ"(٢) وهم ذاتهم "نحن" من حيث أننا "نحن" وإياهم "هم" نسق واحد:

«نضع مكان الرفوف

احاديثا طويلة

ونمضي»(٣)

* * *

وفيما يذهب "أحمد ديبو" إلى فاقدي الأمل ويستحضرهم فإن "عبد اللطيف الخطاب" يوغل في التاريخ (وما قبله) ليس باستخدام لغته فحسب، بل باستحضار حوادثه وشخصياته التي يرى أنها تشكل سياقا للنص:

«تتراءى في الرقم تصاوير الأنهار

---

(١)- أحمد ديبو: الماء البارد، مذكور، ص٣٣

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٠

(٣)- المصدر نفسه، ص ٣٤

وانا المولود جهارا في ما بين النهرين

طولي يترامى مثل مسلات المصريين

واناغي طينا يجبله

الأشوريون

كي ينطق عربو- جندو...»[1]

«في كنز الصائبة تراعي لؤلؤلا

تنعي نجما خر سجودا

للرحمن تردف أعرابيا وتجوب

ديار الترك شمالا تتناول

قربان الحكمة من لوقا السوري

تشمشم عث الوراقين...»[2]

وفي هذا يتخفى موقف رؤيوي أيضا يجد أن لا معنى خارج التاريخ ولا حاضرا أو مستقبلا إلا بوصفهما ترسبا للتاريخ، ويتوجب على أية مشاركة فيهما أن تكون مستندة عليه. لكن ذلك لن يوصلنا إلى أن المعنى الذي يكتبه خطاب هو معنى تاريخي أو هو المعنى التاريخي، فقد يرى، وربما يكون مخطئا، أن في ذلك انسجاما ما، لكن الأمر مشكوك فيه. فكتابة التاريخ ممكنة بكثرة وبلغة ليست تاريخية، بل، بصيغة ما، جديدة دون أن تخل بالانسجام.

لقد رأينا أن اللغة لدى "علي سفر" و"أكرم قطريب" جعلت المعنى مخفيا ومن العسير تمثله. هي عند "علي سفر" أفضت إلى المواجهة الصريحة معه، بل إلى مزيد

---

(١)- مجلة نزوى، مذكور، ص١٨٦

(٢)- المصدر نفسه، ص١٨٦

من الحشد الملفوظي الذي شوش حتى على "اللامعنى" وعلى البنية الجمالية. وهي على هذا، ربما تكون أخلت بشرط الانسجام الذي أقصد به: خلق علاقات لغوية قادرة على إيصال معنى (أو لا معنى)، والخلل بهذا الشرط قد يعني أنها لم تستطع إيصاله، أو أنها شوشت عليه فاربكته، كما حدث عندما رأى أن للمكان بلاغة تمكن قراءتها وتأويلها، إنها فكرة مثيرة حقا، بوصفها هندسة أخرى له، تحوله من كونه جمادا إلى أن يصير كائنا حيا، ينطوي على شكل مميز يؤدي في تعدد صياغاته إلى المعنى الكثير. لكن الاصطفاف اللفظي القسري كما لاحظنا شوش على تلك الفكرة وحال دون إيصال المعنى.

والأمر ذاته حدث مع "أكرم قطريب" الذي يكتب موضوعة واحدة: الحب. التي وإن كانت كثيرة الشفافية إلا أنها تخفت بشدة في ذلك الإنديباح اللغوي للنص.

وهذا ليس مستغربا لدى تجربة تظن أن استحضار الفاظ غير متداولة من شأنه أن يؤدي إلى لغة غير متداولة. فالأولى، وإن تم انتقاؤها بعناية، فهي لا تفضي، إن لم تنتظم- كما يمكن أن افترض - في سياق علاقات خاصة. أما الأخيرة فهي تنتج معان جديدة، تتضاف كتكثيف للوجود، أو ربما كبدائل عن المعاني المؤسسة له في شكله الواقعي.

إن فكرة الانسجام التي أذهب إلى اشتراطها لا تعني ما هو مطروح في الرأي السائد: من أن اللغة يجب أن تتطابق مع المعنى ليكونا منسجمين. فذلك غير صحيح من حيث انه يؤدي إلى فصل المعنى عن اللغة واعتبارهما بنيتين مسبقتين لا عمل للشاعر سوى إلصاقهما ببعضهما ونقلهما كقصيدة. بل أذهب إلى أن تؤدي العلاقات اللغوية التي يؤسسها الشاعر إلى معنى (أو حتى إلى لا معنى. إن ذلك متوقف على وجهة نظر الشاعر في هذا الأمر) فقد تكون اللغة متناقضة وبعيدة الدلالة (لكن ليست عشوائية) ومع هذا/ أو لهذا فإنها قادرة على إيصال المعنى. نحن نعرف أن (حجم) المعنى رهن باللغة المؤدية إليه، فقد تجعل المعنى الكبير بائسا، أو تجعل المعنى الصغير كبيرا. إن اللغة، حقا، تنتج المعنى، كما ينقل "تيري إيغلتون". وقد اوضحت

ذلك في المقدمة.

* * *

لم يكن أصحاب الشعر الشفوي، شعر ما قبل اللغة، أوفر حظا، فقد مارس "محمد الماغوط" (وكذلك "جاك بريفير" الفرنسي، و"يانيس ريتسوس" اليوناني) سطوة كبيرة عليهم، ليس من حيث الموضوع، فقد نجوا منه، بعد تحويله باتجاه الموضوعات المرتبطة بالعزلة والانطواء وكافة مفردات الوحشة واليأس، بل من حيث اتخاذ التفاصيل ومفردات الحياة اليومية بنية أساسية ومركزية، وفق ما ورد في المقدمة وفي الإشارات التي مرت منذ قليل.

المعنى لا تنتجه اللغة في هذه التجربة، حيث ان هذه الشعرية، هي أساسيا، ما قبل اللغة، بل إنه موجود وجود قبلي في مفردات الحياة اليومية، وإذ يشير إليه الشاعر فإنه يظن أنه يكتشف شعريته. إن اكتشاف الشعرية يتم عبر عدة طرق كما ذكرت، منها المقابلة بين نسقين يجد فيهما الشاعر تشابها ما، فينحل الواحد بالآخر، عبر ما يمكن ان أسميه: تسرب الصفة. لقد بات معروفا أن "الوردة" تشكل نسقا، وخاصة في الشعرية العربية، وكذلك المرأة بظهورها كحبيبة (على الأقل في شعر الذكور) ولأن لعبة الأنساق خطيرة، فكان لزاما إبقاء النسق كما هو بوضعياته التاريخية، ثم بعد ذلك يتم العبث به عبر تسرب/ أو تسريب الصفة إليه من نسق آخر بقي، هو الآخر، حالا في صفاته التاريخية، وعبر ذلك يتم تفكيك الأنساق، وكمثال نأخذ هذين المقطعين:

(١) «الوردة المتكئة على حافة الكأس

تحلم بالعصافير

وانت لعلك لا تذكرين:

راسك ملقى على كتفي

مثلما يكون اخر التعب

وكأنه يكفي ان احرك يدي

كي تسقط احلامك

ورقة

ورقة»[1]

لقد تم العبث بنسقية المرأة عبر تسرب الصفة إليها من نسق الوردة، كما تسربت الصفة من المرأة إلى الوردة، لينحل النسقان ببعضهما ويتفككان فيتم تحويل التفاصيل إلى شعر، فلم تعد كما هي في الحياة اليومية، لقد تم العبث بها وحقنها بمدلولات ليست لديها واقعيا. إلا أن ذلك لا يصح دائما، ويتشبث النسق بنسقيته، ويتحصن ضد تسرب الصفة، فيقع (الشعر) هنا في مطب الكلام:

(٢) «لقد غادرك شعر الحبيبة

ولم تعودي سوى كومة قطن

للاتكاء المرهق واللامبالي»[2] (إنه يخاطب الوسادة)

فماذا يمكن أن نجيب من يقول: إن هذا الكلام الشفوي بقي كلاما؟ ويمكن مقاربة ذلك مع ما ذكرته في المقدمة عن الخيط الدقيق الفاصل بين الشعر وبين الكلام (حتى لو كان جميلا).

ويظهر المعنى في بعض التجارب بواسطة المفارقة، وقد أشرت إلى ذلك في تجربة "لقمان ديركي"، لكن ذلك في حالات كثيرة يفشل، فثمة ما يؤدي إلى الوقوع في الأشراك الكثيرة التي تنشئها المفردات اليومية، من حيث أنه ليست كلها تنطوي على شعرية يجب اكتشافها، ما يجعلها شوائب تفسد الشعر. يمكن أن نقرا هذا

---

(١)- عمر قدور: إيضاحات الخاسر، مذكور، ص٢٧

(١)- المصدر نفسه، ص١٦

المقطع:

«ابتعد عني يا داء الشفقة

كلما رايت من اثقلت الحياة عليه

ومن أكلت من روحه بهائم الأرض

ابتعد عني يا داء الشفقة

ولا تدخل الحزن إلى قلبي

دعني حرا منك

والآن

امام المرآة

ارجوك

ابتعد عني يا داء الشفقة»[1]

وتظهر المفارقة أحيانا بشكل افتعالي ناتج عن اختلاط مفاهيمي بين ما يمكن تسميته بالوجود اليومي، وما يمكن تسميته بالوجود "الأنطولوجي"، فتظهر المفارقة بالمعنى الأخير، عبر اكتشاف الشعري فيه، بينما تتحول بالمعنى "اليومي" إلى افتعال يكرس الكلام العادي، ليس من حيث استخدامه الأمثل كما ذكرت قبلا، بل باستخدامه اليومي فعلا:

«في مطعم بائس

انا وصديقي الشاعري اليائس

طلبت كأس ماء من النادل

فأتى وقال: وهذا كأس ماء من اجل الحرية

(١)- لقمان ديركي: وحوش العاطفة، مذكور، ص٧٥

ثم جاء اخر وقال: من اجل عيون الحرية اطلب ما تشاء

وحدثني نادل عجوز بائس: اننا هنا جميعا نحب الحرية

خرجت انا وصديقي الشاعري المذهول

والمعبأ بامل وحلم رومانسي

خرجنا وانا افكر

ان كل العاملين في هذا المطعم وبالصدفة

يشجعون فريق الحرية لكرة القدم»(١)

سوف نتساءل عن المعايير التي تميز بين الكلام في استخدامه الأمثل، وبين الكلام اليومي فعلا. وسوف نتساءل فيما يخص هذا المقطع عن المعنى المبثوث فيه، هل هو أنطولوجي؟، أم يومي مركون في درج اللافاعلية واللاجدوى؟. ولنفترض أنه معنى يومي، فهل جنحت به الكتابة ليصير معنى شعريا؟. سوف نقبل هنا الأراء المتعددة، ولكن يمكن أن نتحفظ إذا لم يكن ثمة تمييز بين الكلام وبين الشعر.

* * *

فيما يذهب "نديم دانيال الوزة" إلى إظهار المعنى عبر استخدام الكلام، إنما ليس الكلام العادي، بل الكلام في استخدامه الأمثل، ويمكن هنا أن نعود إلى التمييز السابق بين الكلام وبين الشعر، ويمكن أن نضيف هنا (الكلام حتى لو كان باستخدامه الأمثل). يقول:

«من اجل هذا الواقع

اقصد المرغم على ان اعيشه

لدي رفض مطلق- انتحار

---

(١)- المصدر نفسه، ص٩٨

أو أي فعل من هذا القبيل

أن القصائد

ابدا لم تكن اسلحة

مهما بدت عدوانية

او محرضة

ومع ذلك

هي، دائما، هكذا

عاجزة عن إعلان رضوخ

او مهادنة

بل أن هذا الواقع ذاته

لا يفهمها

يسخر منها

يشتمها

يحاول تأويلها بأبسط ما يمكن

كي يستطيع امتلاكها

واهمالها»[1]

لقد بدا لنا ظهور الكلام على نسقين: كلام باستخدامه اليومي، وآخر باستخدامه الأمثل، وبدا أن الشعر يختلف عن هذا وذاك. لكن من وجهة نظر ديمقراطية يمكن أن ننظر إلى الكلام الأمثل نظرة، إلى حد ما، متفائلة.

* * *

---

(١)- نديم دانيال الوزة: وجه لا يبقى كصورته، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠، ص٣٩-٤٠

على الرغم من المحاذير الكثيرة التي تثار بشأن الاستخدام الكثير لأدوات التشبيه كالكاف "مثل" وسواهما، لما في ذلك من تضييق للمعنى وحصره ضمن حدود ما يسمى بالمشبه به، إلا أن "مثل" التي يستخدمها بكثرة "حسين بن حمزة" لم تكن مخلة بشرط الشعر، لا سيما في قصيدته "رجل يندم كامراة"[١] حيث جعل المشبه به مفتوحا وواسعا وقادرا على إطلاق معنى آخر يتولد اثناء القراءة:

«إنني أدخل حياتك مثل سائر في نومه

مثل إبرة تتجول في قماشة واسعة...»[٢]

«الذي بيننا

مثل وحش جريح

لا يشفى ولا يموت»[٣]

وعندما تكف "مثل" هذه عن كونها أداة تشبيه لتصير استدراكية، فإن المعنى يظهر مركبا في حيلة لغوية لكسر الكلام العادي وحقنه بخديعة لغوية:

«قلت لنفسي: انا اتحدث كرجل يحب ان يسمع

وانت تسمعين مثل امراة تحب ان تتحدث»[١]

إن الطريقة التي يكتشف فيها "حسين بن حمزة" الشعرية في الأشياء، تتقاطع كما يمكن ان ارى، مع طريقة "عمر قدور" في مجموعته "إيضاحات الخاسر" المذكورة سابقا.

* * *

---

(٢)- حسين بن حمزة: رجل نائم في ثياب الأحد، دار الجديد، بيروت ١٩٩٧

(٣)- النص نفسه.

(١)- النص نفسه

(٢)- النص نفسه.

قد يكون المعنى كثير الظهور في الحياة اليومية للبشر، بحيث يكون طاغيا ومهيمنا، وهو، على هذا، يصوغ علاقاتهم ويؤسس لأحداث مفارقة في حياتهم الشخصية والعامة، وقد يكون هذا المعنى شديد الخطورة على الشعر، بحيث يصير توقعنا لاحتمال انفجاره في وجه الشاعر قائما بكثرة، لأنه ثقيل، ومحشو بذاكرة ورغبة وأفكار البشر، وهنا يتعين على الشاعر، ربما، أثناء كتابته هذا المعنى، أن يحتاط له، ويبني مصادات فنية ومعرفية أمامه.

لقد تناول "عارف حمزة" موضوعة الحرب شديدة الخطورة والحضور (على الأقل في منطقتنا)، واحتاط للأمر كثيرا:

«الجميع

تركوا الوطن

جانبا

واحتفظوا

بنظرة الفزع الأخيرة

مثل صورة خاطفة

لرجل

في الجحيم»[1]

أو:

«الحرب

المرأة الوحيدة

التي هزمت الرجال

---

(١)- عارف حمزة: حياة مكشوفة للقنص، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠، ص٥٠

على الجانبين»[1]

فيما يشتد الأمر، عندما يكون المعنى منبثقا عما تفرزه الحياة اليومية من صيغ متعلقة بانسحاق الإنسان تحت وطأة ظروفه الحياتية/ المعيشية، فيما يمكن أن تصر الماركسية على تسميته بالمعنى الطبقي، ذلك انه يمكن أن يؤدي إلى صياغة بيان سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي... عوضا عن القصيدة. هنا سيبذل الشاعر جهدا خاصا لتحويل هذا المعنى من كونه، وفق الصياغة الماركسية، طبقيا، إلى أن يصير شعريا، مع افتراضنا أن هكذا معنى ليس شعريا بل هو نثري. الحقيقة إن الشعر الجديد (معظمه) ينأى عن هذه المفردات، لكن "حسن وسوف" يدخلها بقلب مقهور:

«هل باضت الدجاجة

لنأكل

يا إله التين والزيتون

هل باضت لنشكر ربها»[2]

لكنه يوسع المعنى ضمن السياق ذاته، محاولا الخروج من هذه الصيغ المباشرة فيقول:

«نحفظ أسماء الطغاة

كما لو انها أسماء المعنى

نعبدها

نتباهى اننا نعرفها

اكثر مما نعرف امرأ القيس

هكذا نحن

(٢)- المصدر نفسه، ص٣٩

(١)- حسن وسوف: أسرار المنفى، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦، ص١١

جزء من الشره[1]

وربما يبقى السؤال قائما حول جدوى الانتحاب النشيجي الذي يمكن أن يصوغ القصيدة. أو يمكن أن تؤدي إليه؟.

فيما تذهب "رشا عمران" إلى معنى عائم بين الوجود بالمعنى اليومي وبينه بالمعنى الأنطولوجي، واضعة أفكارا أو بنى عديدة تنطوي عليها القصيدة. إن ما يقولونه في النقد الشعبي من أنه: شعر وجداني. يمكن أن يكون صحيحا في توصيف كتابة "رشا عمران" (على الأقل القصائد الطويلة):

«...

ويداك عاليتان.. عاليتان

وانا... اتخذ الموت

كي اطال يديك»

«...

انا اول المعنى

انا لحظة الفتنة الأولى

كل الحقول تكاثرت مني

إذا أورقت

مصابيحي تهي

كادمع شاحبة

---

(١)- المصدر نفسه، ص٢٦

مساملن شفبا

انا افق للزمان

سيبدا الطريق مني

وردة

وردة

حتى سدرة الألق

...»(1)

إن هكذا قصائد، تتخذ المعنى العائم، وتتنقل من بنية معنى إلى بنية معنى آخر، دون أن تحافظ على استقلال كل بنية، ودون أن تستطيع المداخلة بينها جميعا لتادية شكل ما متميز وقول ما، يمكن أن تقودنا إلى دراسة دقيقة جدا، حول مفهوم القصيدة، وهل الكتابة الموضوعة تحت عنوان واحد سواء أخذت شكل المقاطع المفصولة برقم أو نجمة... او غير المجزأة، يمكن، لهذا السبب، أن تكون قصيدة؟ ثمة سؤال بديهي ولكن، كما يبدو، لم يزل معلقا وهو: ما هي القصيدة؟. إن البحث في هذا الموضوع سيجعلنا نضع الكثير مما يسمى قصيدة بين قوسين. وأن هكذا سؤال ينطبق إلى حد بعيد على (قصيدة) "محمد عفيف الحسيني" الطويلة بخاصة، و"أكرم قطريب" و"عهد فاضل" و"عابد إسماعيل"... وآخرين، كما يمكن أن ينطبق على (قصائد) كثيرة لشعراء كثيرين على امتداد تاريخ الشعر (...) ولأن بحثا كهذا دقيق جدا، فإنني، عدا عن كونه خارج سياق المقدمة بوصفها مقدمة، لا ادعي إمكانية مقاربته، ولكن يمكن أن أظن أن البنية- بنية الكتابة والقول، هي الكفيلة بتمييز

---

(1)- رشا عمران: كأن منفاي جسدي، دار أرواد، طرطوس 1999، ص27-33

القصيدة عن سواها مما يتشابه أو (يتشاكل) معها من الكتابة الشعرية. مثل "بشار بن برد" عن سر صياغته لبعض قصائده المتماسكة، فأجاب بأنه لا يكتب كل ما يرد خاطره. الحقيقة، ثمة شعراء يقعون تحت إغراء جملة ما، أو فكرة ما "ترد خاطرهم" أثناء كتابة القصيدة، فيكتبونها، ليس بشكل مستقل، إنما كمواصلة لقصيدتهم الأساسية. أعتقد أن هذا أحد الأسباب الذي يجعل الشك قائما بكون هذه (القصيدة) قصيدة فعلا. وعلى الأرجح هذه إشكالية القصيدة الطويلة. يمكن أن أخمن أنني قرأت تحذيرات ما من شعراء كبار حقا من القصيدة الطويلة، وأظن أن الأمر متعلق بهذا السبب.

في الشعر الجديد في سورية يمكن ملاحظة الفارق بين القصيدة الطويلة والأخرى القصيرة، فإذا عومت "رشا عمران" قصيدتها الطويلة، فإنها استطاعت تدارك الأمر في القصيدة القصيرة إلى حد ما:

«يلزم أن تخلع القمصان

واحدا

واحدا

أن يحدث عري

بلون الشجر

حينها...

"متأبطا فرادته"

يتسكع الطين

تحت المطر..!!»[1]

ويتحاشى "محمد فؤاد" هذه الإشكالية، فيقوم بكسر المعنى، ليوحي به فحسب:

---

(١)- المصدر نفسه، ص١٨

«لم تمت

الأزهار فقط

كانت تجف على الشرفة»[1]

المقطع بعنوان: "أبي".

إن الحكاية التي ينشئها "لقمان محمود" كانت مخرجا من هذا المأزق، وكذلك استحضار التاريخ الذي يقوم به "عبد اللطيف الخطاب". ولم يقع "عارف حمزة" و"عمر قدور" بهذا المنقلب.

لن أنزلق وراء صيغ التفضيل، فلا أريد أن أنحاز لقصيدة مقابل أخرى لمجرد حجمها، لكن ذلك لا يمنع رغبتي الشخصية في القصيدة الطويلة إذا ما تم تجاوز تلك المآزق والمنقلبات، تماشيا، ربما، مع المزاج العربي الذي كما يقال عنه في الصيغ الشعبية أنه "لا يشبع" ويميل للكثير في كل شيء: يمشي كثيرا، يلبس كثيرا، يسهر كثيرا، ينام كثيرا، يأكل كثيرا، إضافة إلى أنه يمارس الجنس كثيرا ويحب كثيرا... إلى آخر هذه الصيغ التي أستطيع الموافقة عليها بلا تحفظ، مع ميول شديدة إلى قبولها. وضمن هذا المزاج "الكثيري" يمكن أن أخمن أنه "لا يشبع" من القصيدة القصيرة، يريد منها أن "تشبعه".

إن عدم اقتراب العربي الآن من الشعر (قصيره و طويله) لا ينفي هذا المزاج الأصلي والمتأصل فيه. وإذا كان الآخر (الغربي وسواه) لا يفضل الإطالة فإننا لا نكتب على مقاسه، بصرف النظر عن ودية أو عدائية العلاقة معه.

إننا نكتب ذاتنا- أجسادنا- تاريخنا... دون مراعاة أحد ما، هكذا يفكر الشعراء الجدد، كما يمكن أن أطمح.

إن تأكيدي على القصيدة القصيرة كان تأسيسا على ضرورة تجاوز إشكاليات

---

(١)- محمد فؤاد: المتروك جانبا، مذكور، ص٨٧

القصيدة الطويلة، وليس من حيث تفضيل واحدة على أخرى، فالشعر يخرج عن هكذا محاولات.

* * *

إن ما يمكن أن يسمى "هم الشكل" يظهر بطرائق عديدة، لكن أكثرها وضوحا يتجلى في الطريقة التي يلجأ إليها بعضهم عبر طريقة تقطيع القصيدة وتداخلاتها، ووضع بعض الجمل بين أقواس أو في مربعات... أو عبر توضعها في أسطر، كأن تتم كتابتها كما لو أنها نثر، وأحيانا نقع على كلمة واحدة في السطر الواحد. يقول "صالح دياب":

«أفكر

يرج

تحت

ليل

غزير

بنهر

لا تساوره حصاة

...»[1]

لكن، هنا، كما يبدو، سيعترضنا سؤال إلزامي جراء تجريب هذه الحالات يتعلق بالمبرر (هل وجود المبرر ضروري في الشعر؟) الفني (وحتى المعرفي) الذي يمكن أن يولد ذلك، أو أن يؤدي إليه، وإن الإجابة على ذلك السؤال ستقودنا فيما لو كانت هذه الطرائق في التعبير عن الرغبة في استحضار شكل جديد ناضجة حقا.

---

(١)- صالح دياب: قمر يابس يعتني بحصاة، دار الجديد، بيروت ١٩٩٧، ص٢٦

التجديد في الشكل، قد يكون لا علاقة له بتوضع القصيدة في أسطر، كما اشرت سابقا.

قال لي صديقي: إنه على مبدأ "شيء أفضل من لا شيء". فإن ظهور هذا الهم بهذه الطريقة، وعلى الرغم من شكوكنا بنضجها (أي الطريقة) أفضل من عدم ظهوره إطلاقا. حقا، بدا الأمر محيرا، لكننا يمكن أن نحسمه إذا قرأنا لـ"عيسى الشيخ حسن" إلحاحا على كتابة، ليس قصيدة التفعيلة، فهذا شأن آخر، إنما على ظهور القافية:

«كلما ايقظ العاشقون دمي

غبت فيها/ واسرجت احلامي المتعبة

كلما صادفوني وحيدا

تغيم دموعي وتمطر/ حزنا

لحظة غائبة

يجيلون نحوي

بساتين من اغنيات البلاد

حرائق من مدن طيبة

لكل الذين يسيرون مثلي

حفاة على دفتر من خطاها

مجانين

في الرحلة المجدبة»[1]

فالقافية، وبعد كل هذه الكتب (...) في النقد الأدبي ونظريات الشعر وآراء

---

(١)- عيسى الشيخ حسن: أناشيد مبللة بالحزن، دار الجندي، دمشق ١٩٩٨، ص٢١

الشعراء، بدت مشكوكا بقيمتها وضرورتها وحتى نغميتها، خاصة لدى شاعر جديد ليس مضطرا إلى ما يجعله يستحضر مفردات، لا لأهميتها في السياق، بل لضرورة القافية (...).

وفي نظرة أخرى يبدو "هم الشكل" مغاليا، فيقوم الشاعر بإقحام فواصل ومشاهد وتعليقات أو تعقيبات كثيرة في نصه ما يجعله أشبه بالكولاج، لكن ليس هو. إنه ليس مستهجنا أن يدخل الشاعر على سياق النص فيحرفه، لكن يبدو الأمر في بعض الأحيان أشبه ما يكون بكثرة الزينة التي تخفي الجسد، وأحيانا تبدو الزينة مزيفة ولا قيمة لها.

استطاع "محمد نور الحسيني" أن يظهر هذا الهم، لكنه بذلك أفسح المجال لقارئ ما أن يقوم بعمليات حذف و(تشطيبات) كثيرة لنصه دون أن يتأثر النص من حيث سياقه الجمالي والمعرفي. فالأمر يبدو وكأنه ضرورة التخلص من الزينة (لا سيما المزيفة) وسأذكر مقطعا استطاع به أن يحرف السياق:

«الذي غافل الكلام وضحك على الساهرين كانت تربطه أواصر الغبار، وتجذبه أدراج العزاء، مغرما كان بالحزن الفسيح،

كان دمه يجلله

ومنذها وهو يتحفنا بالكآبات

أفلح دون كيشوت في تسلله في غفلة فنية، فكان في

تشعباته النثرية ذوات الإيقاعات الداخلية المكتومة

دلالا على صدا الطواحين الآتية رغم ما يتشدقون

به من بلاغتها الآفلة»[١]

يمكن القول إن نجاح دون كيشوت في التسلل، كان نجاحا في عملية الانحراف

(١)- محمد نور الحسيني: بورتريه لأمو مهزوم، إصدار مغفل، ٢٠٠١، ص٤٠

التي تمت على سياق النص، ما جعله متعدد الإيحاءات والدلالات، خاصة، إذا عرفنا أن عنوان هذا المقطع هو: "بهلوان".

* * *

إن البعد القصدي في جعل السياق ينحرف عن سياقه، يبدو في التجربة الجديدة جليا، لكنه لم يكن دائما موفقا. إنه في حالات كثيرة تمادى على البنية، وهشمها، ما يعني أنه هشم القصيدة.

إن ما أسميته "هم الشكل: لا يؤرق "عقبة زيدان"، إنه يكتب على طريقة القصيدة المكرسة، لا يدخل على بنيتها الشكلانية، لا يخترقها، بل يبقيها كما هي. ثم يحملها معنى "عاما"، يظهر البعد الرومنسي فيه، لينمي حزنا شديدا على الوجود في انحياز للمعنى:

«امشي

نحو مغارة خالية

اصرخ.. يجاويني صداي

يجرحني في عمقي

اعترف

بأن صوت الفأس في الشجرة

هو صراخ الشجرة نفسها»[1]

* * *

١

كنت أحب، دائما، أن ابتعد عن فكرة أن التجربة الجديدة للشعر في سورية تتحرك تحت السقف "الأدونيسي" و"الماغوطي" وفي فلك تجارب أخرى. كنت احب ان

---

(١)- عقبة زيدان: سرمد، إصدار مغفل، ٢٠٠٠، ص٤٤-٤٥

أهرب من فكرة التغلغل الكثيف للشعر الأنكلو أمريكي (والأنكلو ساكسوني؟) في شعر "عابد إسماعيل"، ومن حضور "جاك بريفير" الكثير في تجربة "محمد فؤاد وهالا محمد". وانبثقت في ذهني تساؤلات كثيرة حين بدا لي أن "أسامة إسبر" يكتب، أحيانا، على طريقة "أدونيس"، مستخدما تقنياته. وأن "عهد فاضل" يتبنى رؤية (ورؤيا؟) "أدونيس" كذلك، دون أن يتمكن نصه، أحيانا، من إيصال هذه الرؤية، ما يجعلنا نظن أن فكرته أكبر من نصه. كنت أتساءل: لماذا يكون "منذر مصري" حاضرا في مساحة لا بأس بها من شعر "لقمان ديركي". ولاحظت أن الخيط السري الذي يشد تجربة "أكرم قطريب" إلى تجربة "سليم بركات" ليس سريا أبدا.

إن إغراء تجربة "أنسي الحاج" من حيث أنه يستدرج المعنى، ويحول علاقاته اللغوية من كونها تشكل نصا شعريا إلى أن تجعله، بالإضافة إلى ذلك، قضية إنشادية يتحول معها القارئ من كونه قارئا إلى أن يصير منشدا إنما بطقس تعبدي، فيكف المعنى عن كونه متداولا بطريقة أو بأخرى، ليصير مواظبا على إنتاج رموزه وتشكلها من جديد في كل مرة ينشد فيها (بطقس تعبدي حصرا)، وكأن "أنسي الحاج" خارج عن/ وعلى التاريخ (العام والشعري)، داخل في تأسيس تاريخه الخاص الذي يبدأ مع كل نص- قضية إنشادية. ما يجعله بدائيا لا مرجعية لقوله، ولا مرجعية للغته. كون أبيض يشكله الشاعر بحبره القزحي.

وبوصفها تجربة مغرية حقا، فقد شكلت وضعية متينة في الشعرية العربية سيبقى الشعراء يتساءلون، زمنا طويلا، عما يمكن أن يضيفوه عليها.

إن إغراء تجربته ووضوح هذا الإغراء، جعل ليس من العسير اكتشاف تغلغلها، على الأقل في جزء من تجربة "أحمد ديبو".

"هارولد بلوم"، في كتابه "قلق التأثر"[١] يمكن أن "يشفي الغليل" من هكذا أفكار. فهو يوصل إلى أن "التأثر" ليس جريمة يعاقب عليها قانون الشعر (...). وأن لكل

---

(١)- هارولد بلوم: قلق التأثر، ت.د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٨

شاعر، ربما، حبلا سريا (أو ليس سريا) يربطه بآخر. لقد تذكرت رغبتي المتواصلة لإعادة إنشاء البيت الباذخ لـــ "أمرئ القيس":

اغرك مني ان حبك قاتلي   وانك مهما تأمر القلب يفعل

بدا الأمر ينطوي على هذه القصة: التأثر. أو أن تلك القصة تنفتح على أفق آخر فيما تسميه "جوليا كريستيفا" بـــ "التناص" أو "البينصية". أما الفروقات بين التأثر و"التناص" والتقليد في هذه التجربة، فهي سؤال لبحث آخر.

* * *

لكن، من وجهة نظر أخرى، يبدو أن الشعراء ذاتهم، ربما انتبهوا إلى ذلك، ولأجل تجاوزه كان التجريب تيمة أساسية في طموحهم. لكن هذا الأمر، على أهميته، شكل مدعاة لما يمكن لقارئ ما أن يسميه بالميوعة الشعرية (أو السيلان) ما أدى إلى إحداث خلل كبير في بنية القصيدة بوصفها، أي البنية، هي تثبيت القول[1] كما يشير "بول ريكور"، أو ترسب الديمومة[2] على حد قول "رولان بارت"، ولم يؤد ذلك إلى ما يروق للبعض أن يسميه بالتشظي الذي يقود إلى المعنى الكثير، على خلاف الخلل البنيوي الذي يقود إلى فكرة مأساوية تتمثل في عدم امتلاك الشاعر لموضوعه أو لموضوع بإطلاق الصفة، أو، بتعبير أقل حدة، وأكثر دراماتيكية، وكما يعبر "تشومسكي": عدم الكفاية اللغوية للشاعر لتأسيس معنى. نقرأ:

«وانتظرنا كي يخرج أعداؤنا من السواد- السواد الذي لم يكن سوى مكواة خرساء يضغط بها الإله القادر على الكون الهارب فتستقيم اللغة وينحسر الموج الهادر الذي أحدثه البرابرة بقواربهم المزدانة بعظام الجيران. انتظرنا أعداءنا عند كل

---

(١)- بول ريكور، أورده، محسن صخري: فوكو قارئا لديكارت، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٥، ص١٠

(٢)- رولان بارت: الكتابة في الدرجة صفر، ترجمة نعيم الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٠، ص١٧

منعطف ووراء كل شجرة... إلى آخر النص»[1]

نجده خرج عن البنية المركزية للمعنى: الأعداء. ليذهب إلى ما يمكن أن يفعله الله بواسطة المكواة الخرساء، إلى أن يتذكر، أو، تضغط عليه البنية، فيعود إليها، لكن بعد أن أحدث خللا كبيرا بها. وعندما قلت لصديقي: إن ذلك نجم عن قصدية، فلقد أراد الشاعر، ربما، ضرب البنية تأسيسا على موقف معرفي- نظري، لكنه نفى ذلك بشدة، وربما أقنعني أنه لا يوجد في النص ما يشير إلى قصديته في ذلك.

ونأخذ مثالا آخر مختلفا لـــ "أكرم قطريب":

«يعصف وهو الذي انطفأ على مسرحك

كي يأتيك ببدنه

وميلان موته في ضحكة عراف

توائبت انفاسك نصف افخاخ الحنين

إذ فرط- حين لامس أحشاء المرأة- بأعراف الذهول

... سريرك جاءني

لا طير يبتغي نفقا إلي فيشرك بالهشاشة:

صدف حميم في فجاج جنتي

نزعت عن ظنونه سفاهة مذبح راسي،

فاحتفلت بي ابواق ثمود

... إلى آخر النص»[2]

هنا، كما أكد صديقي، لا يوجد ولا يمكن أن نعثر على بنية أبدا، ولا على فكرة

---

(٢)- عابد إسماعيل: لن أكلم العاصفة، دار الكنوز الأدبية، بيروت ٢٠٠٠، ص١٠

(١)- أكرم قطريب: أقلبات الرغبة، مذكور، ص٢٩

مركزية، ثمة جمل لا ترتبط فيما بينها بارتباط مادي أو معنوي، وبالتالي فالنص لم يقم بخلخلة السياق تحقيقا لأمر ما يريده الشاعر، او تأسيسا على موقف معرفي أو شعري، بل الغاه بالكامل.

إن المرجعية المعرفية لهذه الكتابة، تتجلى في قصد الخروج عن النص الستيني- نص الحداثة، بوصفه نصا مكرسا ومرهقا بالمعنى، غير أن النتيجة لم تكن تحقيقا للامعنى، بل تجاوزه نهائيا.

* * *

إن فكرة التجريب اضطرت "أحمد محمد سليمان" و"إبراهيم الجبين" و"محمد نور الحسيني" وآخرين، أن يفعلوا كل شيء في النص، وفي المجموعة الشعرية، بدءا من تغيير شكل الخط إلى التداخل بين الشعري والنثري مرورا بجمل قصيرة جدا إلى جمل لا تنتهي. الأمر الذي لم يؤد، على الأغلب، إلى التشظي، بل ربما، إلى ما يمكن أن يسميه قارئ ما بالخلل البنيوي، مع ميلان من جانب "إبراهيم الجبين" إلى جعل القارئ الحاذق يتوه في الوصول إلى أمر ما يريده النص أو يؤدي إليه. بينما يمكن مع "محمد نور الحسيني" (بعد الحذوفات الكثيرة التي ستجري على نصه) التوصل إلى أمر ما. ويمكن لـــ"أحمد محمد سليمان" أن يصوغ حوارا نظريا في النص تأسيسا، ربما، على موقف معرفي حول ماهية النص وقدرته أو عدم قدرته على محمولات نظرية حتى لو أدى به ذلك إلى الابتعاد، بقدر معقول، عن الشعر، على الأقل كما رأيت إليه في المقدمة:

«الحداثة يا اخي... يا اخي الحداثة

هل تسمعني

وانا لا حول ولا قوة لي

الحداثة في الغرب يا اخي... كانت فوكنر، جويس، بول سيلان، إليوت، شيلر، غوته،

لكنها ايضا كانت سؤالا من ديكارت، روسو، هيغل، نيتشه، هيدغر، ماركس، سارتر، دوريدا، بارت، كريستيفا، هابرماز

وانقطع الخط...

بعد اقل من لحظة يسأل:

فاتورة الحساب من يدفعها يا أخي؟

الخيبة ليست به، إنما بذلك الرأس»[١]

هنا، سيعترضنا سؤال عن الفرق بين المعنى الشعري والمعنى النثري وهل يتوجب/ او هل يمكن أن يقدم الشعر معنى نثريا؟ وسوف يكون السؤال أكثر صحة إذا طرح على النحو التالي: ألا يكف الشعر عن كونه هكذا إذا قدم معنى نثريا؟

إن المعنى الذي يقدمه الشعر هو معنى شعري، كان ذلك على الدوام. أما المعنى النثري فتختص به كتابات أخرى، ليس الشعر واحدا منها.

* * *

يجدر بنا، بعد هذه الإشارات والتساؤلات السريعة حول التجربة الجديدة، أن نتساءل فيما إذا كان لنا أن نتحدث عن مشروع فردي لشاعر ما من الشعراء الجدد، رغم أن الأمر لا يمكن المضي به إلا بتراكم ما في تجربته، وحيث أن التجربة لم تكتمل بعد، فقد يكون التساؤل ظالما. فلا تكفي مجموعتان أو ثلاث لدراسة مشروع شاعر. إن الاستثناء الكبير الذي أسسه "رامبو" و"الماغوط" لم يدخل في منظومتي كمقياس قابل للقياس، لكن ذلك لا يعفيني ولا يعفي بعض الشعراء الجدد من المساءلة.

الحقيقة، إنني حتى لو توصلت إلى انعدام مشروع كهذا، فإنني لا أحب أن أصدق

---

(١)- أحمد محمد سليمان: خدر السهو، مذكور، ص ١٢-١٣

نفسي. وبالمقابل لست أملك الكثير من الأدلة التي تؤكد وجوده، فمن يمتلك منهم ثقافة متميزة يفتقد الكفاية اللغوية (الأدبية) لإنتاج كتابة ما، ومن يمتلك القدرة على استتبات المفردات وتشكيلها يفتقد الثقافة التي تؤهله لقول ما ومواصلته، فكما يؤكد التاريخ أن لا شعر بلا ثقافة، مثلما أن الثقافة لا تصنع شاعرا. وإن الفكرة التي تقول إن الشاعر ليس بحاجة (كثيرة) إلى القراءة مشكوك جدا فيها، بل هي تدميرية بالكامل. إن الشعراء العرب الكبار هم مثقفون كبار أيضا. ولن نصدق ادعاءات "محمد الماغوط" الدائمة بأنه شخص ليس مثقفا. إن مدى مواصلة الشاعر تأسيس مشروعه مرهون بمدى اطلاعه واستمراره على ذلك.

إن ما يجعلني أكتب ذلك، وبهذه اللهجة التي تبدو قطعية هو استغرابي من أمر أجده دالا عدا عن كونه خطيرا، يتمثل في الأمر التالي. يقول "نديم الوزة"، في مجموعته "خارج الجحيم" التي صدرت عام ١٩٩٨:

«أمل الشعر ليس التحرير

وإنما ان يعيش الحرية...

ليس لي شواهد

وإنما شهداء على هذا الطريق»(١)

ويقول في مجموعته الثانية "قصائد" التي صدرت عام ١٩٩٩:

«خريف

ولا ريح فيه

صامت

اجرد

مثل حجر

---

(١)- نديم دانيال الوزة: خارج الجحيم، مذكور، ص١٣

خريف

لم يزل مطبقا

حتى نهاري ليل

وليلي ليل

لا نجوم

ولا قمر...

خريف

يغصب زهرة عمري

...»[1]

إنه لأمر دال هذا الانتقال من لغة نظيفة منقاة من الشوائب استطاعت، بدقة، أن تطلق المعنى في المقطع الأول، إلى المقطع الثاني الذي ينطوي على حالة من البكاء العام فرضت لغتها المألوفة والمتداولة بكثرة، وذات الصبغة الرومانسية التي يحبها جدا شعراء الصفوف الأخيرة، والتي تشير إلى انعدام القول فيتم الهروب من كل شيء والبكاء على كل شيء. إن الأمر الذي يجعلنا نتخوف من ذلك هو أن المقطع الثاني ينضم إلى مجموعة كتبت (أو على الأقل صدرت) بعد المجموعة التي تتضمن المقطع الأول، بمعنى: ثمة انحدار في المستوى وليس تطورا كما يفترض.

كذلك نجد امرا مشابها لدى "لقمان ديركي". يقول في مجموعته الأولى "ضيوف يثيرون الغبار" الصادرة عام ١٩٩٥:

«ضغط كفه

عاصرا مصافحات قديمة»[2]

---

(١)- المصدر نفسه، ص٢١-٢٢

(١)- لقمان ديركي: ضيوف يثيرون الغبار، مذكور، ص٢٧

و:

«أنا كرسي شاغر

الممثلون لا ينظرون إلي

والمتفرجون يجلسون على المقاعد الأخرى»[1]

ثم يقول في المجموعة الثالثة "وحوش العاطفة" الصادرة عام ٢٠٠٠:

«إننا نحبك

فأنت ابننا الوحيد

طبعا نحبك

ولكننا لا نملك النقود

كي نرسلها إليك

إننا نحبك اكثر من اي شخص على الأرض

ارسل لنا بعض النقود

نحن لسنا بحاجة طبعا

ولكن فقط لنتأكد بأنك ايضا تبادلنا الحب»[2]

فمن جمل بمستوى المقطعين الأولين المنطويين على تركيب متماسك، يفتح نوافذ كثيرة للمعنى، ويشير إلى دقة بالغة في الأداء اللغوي، إلى مستوى آخر كليا يتمثل في المقطع الثاني الذي، كما أظن، ينطبق عليه بكثير من الثقة ما ذكرته في المقدمة عن التمييز بين الشعر وبين الكلام (إنما ليس الجميل، وليس باستخدامه الأمثل). ناهيك عن السيناريوهات المكتوبة باللهجة المحكية والتي سأتجاوزها الآن لأنها تنتمي إلى مجال نقدي آخر، ليس في أفق توجهاتي دراسته في اي يوم. إنني أعتبره، فيما لو تم

(٢)- المصدر نفسه، ص٢٣

(١)- لقمان ديركي: وحوش العاطفة، مذكور، ص٥٠

تقديمه على أنه شعر، غير مجد ولا يفضي.

والأمر الخطير كذلك، هو مستوى الانحدار الذي وصل إليه، فمن بداية لافتة، إلى استمرار كارثي...

* * *

اكتفيت بهذين المثالين اللذين يمكن أن ينسحبا على جانب واسع من التجربة الجديدة، لأن هذا الأمر يعتبر جوهريا فيها كونه يتعلق بطموحها. سوف نتساءل كثيرا: ماذا قدمت التجربة الجديدة في سورية (تجربة ما اصطلح عليها بـــ التمميزات)؟. حينذاك، لا أحب أن أكون محبطا.

* * *

إن هذه الانتقالات،على قدر ما هي ضرورية للشاعر الجديد الذي لا يرضى بلباسه لأكثر من لعبة واحدة، والذي يمحو ذاكرته في كل مرة يكتب فيها نصا جديدا. إلا أنها، في بعض هذه التجارب، كانت هاوية يصعب الخروج منها، ذلك أننا أمام شعور خفي يتمثل في أن من كتب نصا ما هو غير الذي كتب نصا آخر. بالرغم من أنه الشاعر نفسه، أي أن هذا الشاعر يتخلى عن جسده ليكتب بأجساد الآخرين، وهذا الأمر لا يشبه سوى الكارثة الشعرية. إذ أنه دال بصورة قطعية على بؤس الموهبة وبؤس المعرفة وبؤس الطموح. وكي لا يصاب الشعر العربي بهذا البؤس، فإنه يتعين علينا جميعا الحؤول دونه حتى لو كلف ذلك قتل الشعراء(...؟).

* * *

تجدر الإشارة إلى تجربة تنطوي على خروج حتى على الشعرية الجديدة، ويبرز فيها البعد القصدي جليا، وتظهر بوصفها حقلا صالحا لأن يدخل إليه الناقد

الشرير ويحرثه، ليس ليبذره، إنما ليمنع ذلك مطلقا. وبوصفي لست ناقدا، وادعي بأنني لست شريرا، لذلك سأحاول النظر فيها، بعيدا عن إطلاق أحكام قيمة. ساكتفي، ما امكنني ذلك، بوصفها. إنها تجربة "محمد عضيمة"[1].

في مجموعته "متون القول" يظهر كشاعر رصين، لديه ما يقوله ويعرف كيف يفعل ذلك إلى حد بعيد. لا يتكئ على ألفاظ الشارع، ولا على معنى مبتذل أو مكرر حتى الفجاجة. يستطيع عبر إنشاء تراكيب لغوية طازجة أن يطلق المعنى الذي يعرفه جيدا، ويعرف كيف يفتح النوافذ اللغوية التي تظهره، وهو يؤكد:

«هذا هو محصول الأبجدية

حصان يركبه الأقوياء

فقط»[2]

في مجموعته هذه، كان قويا يعرف كيف يركب "حصان الأبجدية":

«من حين إلى آخر أخاطب امرأة

واعتقد انها اول النساء

من اين لهن هذه الغرابة»[3]

لكن، وكما يبدو، رأى أن هذه المنطقة الشعرية وطأها سواه، وأنه لم يعد قادرا/ أو انها لم تعد صالحة لحراثتها بعد، فاراد تغييرها و(اختراع؟) منطقة أخرى،

---

(١)- محمد عضيمة: بدأ بنشر كتاباته الشعرية(على الأقل ككتب) قبل زمن لا بأس به من بدء الشعراء المذكورين في هذه الدراسة، وإن إقحامه هنا قد يعتبر خروجا عن المنهج، ولكن ثمة اعتبارات عديدة تجعله ينتمي إليهم/ أو تجعلني أعتبره كذلك: فهو أكثرهم إنتاجا، فقد أصدر حتى الآن سبع مجموعات شعرية، وهو رقم ليس قليلا أبدا، كما أنه أكثرهم رغبة بالتمرد، ليس على الشعر العربي برمته(...) بل على شعراء جيله أيضا (والشعراء اللاحقين ربما)، كما انه أكثرهم تصريحا بذلك، وأكثرهم هجوما على البنى الشعرية المتشابهة.

إن هذه الاعتبارات قادتني إلى إفراد مساحة خاصة له.

(١)- محمد عضيمة: متون القول، دار المدى، دمشق١٩٩٥، ص٢٤

(٢)- المصدر نفسه، ص٧

بصرف النظر عن صلاحيتها، المهم أن تكون غير موطوءة قبلا. فبدأ، يمينا و شمالا، يعبث بالفكرة الموروثة وبالجملة وباللفظة وعلامات الترقيم، دون أن يولي اعتبارا لصحة ذلك، أو لظهور البعد الجمالي فيه. إلا أنه في كثير من الأحيان، كان يقع فيما يمكن أن يسميه قارئ ما: وهم الخروج عن/ وعلى الشعرية العربية، ووهم التجديد.

بعد حوالي خمسين عاما على التمرد الكامل على الوزن العروضي في القصيدة الحديثة، يعيد هذا الجدال ليبرزه كمشكلة أمام القصيدة الجديدة، رغم أن هذه الأخيرة قدمت نفسها، بصفة طاغية، كقصيدة نثر:

«نصاب، محتال، لا يعرف الوزن

جاهل

لابد من الوزن؟! الوزن، الوزن، الوزن

شرطي نحيل الوجه

إنه الفراهيدي بعروضه، عروضه، عروضه

بالضم، بالضم، بالضم

شاعران عابران، شاعرات يقسن البحور

اسمع أنا، اسمع جيدا صوت الحز

صوت الحز ولاشيء خلفه

الحز، الحز...»[1]

ما أعرفه، أن قصيدة النثر لا تعاني مشكلة لأنها نثر بعد حوالي خمسين عاما على نشوئها، عربيا، كقصيدة مكتملة. إن المشاكل التي تعانيها تنبثق من إشكاليات أخرى فنية ومعرفية ليس من ضمنها الوزن. وفي الرأي المتقدم على المستوى العربي،

---

(١)- محمد عضيمة: كتاب حديث جدا، إصدارات كرلس، بيروت ١٩٩٧، ص١٣

لم تشكل قصيدة "محمد الماغوط" أو "أنسي الحاج" أو "أورخان ميسر"... إشكالا معرقلا لمجرد خلوها من الوزن، لقد تقدم "الماغوط" و"الحاج" إلى مقدمة الشعرية العربية وهما يكتبان (ويؤسسان) قصيدة النثر. إن توهم "عضيمة" قصة الوزن، قاده لأن يدافع عن قصيدة النثر عبر شتم "الفراهيدي". في الحقيقة، وكما هو معروف، فإن "الفراهيدي" لم يبتكر الوزن، بل اكتشفه في القصيدة العربية على اختلاف مبدعيها ومراحلها، وبالتالي فإنه يستحق الثناء لا الشتم، وإن الخروج عن قصيدة الوزن لا يؤدي إلى شتمها وتفريغها من حمولاتها وتوجهاتها، بوصفها، كما يقول "عضيمة" لا تسمع سوى "صوت الحز، ولاشيء خلفه". الحقيقة، ثمة الكثير خلف هذا "الحز" خلفه "امرؤ القيس"، و"المتنبي"، و"أبو تمام"، وصف طويل من العمالقة. إننا يمكن أن ندافع عن قصيدة النثر دون أن نكون في موقف ضدي من هؤلاء الكلاسيكيين العظماء، بل نحن، بصيغة أو بأخرى، ضد تقليدهم، ومع ابتكار شكل جديد للقصيدة، وقد تم ذلك، وابتكرت، كأبهى شكل شعري في الزمن الجديد، قصيدة النثر.

سوف يجد/ أو يظن "عضيمة" أن الخروج عن موروث القصيدة العربية اقرب إلى المستحيل منه إلى التحقق، بوصفها صنعت متاريس عديدة لتحمي نفسها من أي ريح قد تهز استقرارها، كمتراس الميتافيزيقيا ومتراس النحو والقواعد بالغ الشان في البلاغة العربية، فيحاول الخروج عنهما عبر تقويضهما، بصرف النظر عن إمكانية ذلك ونتائجه، وبصرف النظر عن حكمي الـــ "صح" أو الـــ "خطأ" اللذين يفرضهما سياق التلاعب بالنحو، كأن يمنح اسم الإشارة الذي يطلق على الفرد للجمع، والعكس أيضا: "هؤلاء الجبل" أو "هذا الحدائق" كمثال، إلى آخر هذه الصياغات. الحقيقة أنه إذ بصرف النظر عن هذه الأمور، فهذا رأيه وحقه، أما المشكلة الحقيقية التي تظهر لديه، وهي ليست من حقه، بوصفها إحدى المكونات الجوهرية للقصيدة، أو أن القصيدة لا تكون كذلك في غيابها، أقصد القضية الجمالية. إن المشكلة التي تظهر لديه هي غياب البعد الجمالي.

يخرج عن الميتافيزيقيا بدعوته إلى إحياء "الحاضر" بتفاصيله اليومية معتبرا أن "الماضي غيب، والمستقبل غيب، و(الشاعر الجديد) لا يقدر على صداقة مع شيء غير موجود... وحواسه مرصودة بكاملها للآن، للحاضر"[١] و"لا يهم أن يقال عن شعره إنه شعر عظيم - كما يقال عادة عن شعر المفاهيم والأفكار - لكن يهمه أن يقال إنه شعر ذكي وبسيط وجميل"[٢]

ولأجل ذلك يكتب:

"هذه الـــ: "في" اللا تتعب إذ

تلاحقني،

تجر الأسماء وفي ثغرها علكة من حلب"[٣]

ويعيد ترتيب الكلمات عموديا، على طريقة بعض الكتابات الآسيوية، ظانا بذلك أنه يخرج عن نسق الموروث والمكرس:

«ومذ　　لم　　لغير

رأيت　　تعد　　وقع

أذنيها　　تصغي　　أقدام

الناعمتين　　　　العشيق

عالماشي　　　　"والله زمان"»[١]

ويمعن في التفاصيل التي يعتبرها، لمجرد كونها تفاصيل ومحسوسات، وبصرف النظر عن اللغة التي أعادت صياغة هذه المحسوسات وعن البعد الجمالي لهذه

---

(١)ـ محمد عضيمة: الشعر الحديث واغتيال الحاضر، دار المواقف، اللاذقية ١٩٩٥، ص٩٢،٩٣

(١)- المصدر نفسه، ص٩٤

(٢)- محمد عضيمة: تثاؤب حديث جدا، مذكور، ص٧١

(٣)- محمد عضيمة: الشعراء يلتقطون الحصى، والنهار يضحك على الناس، مذكور، ص٣٠

الصياغة، إنها شرط الشعرية.

فكما مر منذ قليل، فإننا لا نخفي أي موقف مضاد لهذا الشعر الذي يتخذ التفاصيل والمحسوسات بنية مركزية له، بل إن هذا الموقف ينحصر في كيفية الصياغة وكيفية ظهورها كنص شعري من الناحيتين المتلازمتين: الجمالية والمعرفية. إلا أن "عضيمة" وقع في مطبات كثيرة في الصياغة، وهذه ناجمة، كما يتضح، من كونه يكتب من منطلق واحد: رد فعل عنيف على الموروث وعلى الميتافيزيق، وباسم هذا الخروج يكتب، كمثال، ما يلي:

«عصير الطماطم اللوثت به أنوف

اولادي جميعا كي واصدقائي ايضا.

اعرفهم - بندورة

هو الأعرت بعضه لجارتنا النحيفة»[1]

ولصعوبة الخروج عن الموروث الشعري العربي كما يعتقد الشاعر: سطوة المعلقات، والقصائد الطويلة المفعمة بالصور والكنايات والمجازات... إلى آخر سير البلاغة العربية، ونظرا لاستحالة التجديد من داخل البنية ذاتها، كما يعتقد أيضا، فإنه يذهب إلى بنية أخرى، مختلفة بالكامل، هي البنية الشعرية اليابانية (ربما لإقامة الشاعر هناك، واهتمامه الأثير بالشعر الياباني)، فيكتب على مثاله مما يسمى هناك: "الهايكو"، الذي يعتمد على المقاطع القصيرة الحسية. وعلى تطابق الاسم مع المسمى_ اللفظة مع الشيء تطابقا كاملا، وذلك بما يتفق مع جوهر الثقافة اليابانية، بوصفها ثقافة (أرضية):

«جواربي السوداء الحدثتكم عنها

في هذا السياق

(١)- محمد عضيمة: تآزر حديث جدا، مذكور، ص٦٧

كاد إحداها يطق بعد مشوار مع صديق»[1]

«ايتها السيجارة المطفأة

ايتها المسبحة المهدودة بين

اصابعي مثل طفرانة من ديار ولي مسافر

حياتك الآن مسؤولة عن

شفاء السبابة»[2]

وفي هذا يغامر "عضيمة" في أن يحضر "الهايكو" إلى الثقافة العربية، ليس كترجمة، بل ككتابة على مثاله، وذلك بعد اقتلاعه من جذوره عنوة، وفي هذا لن يكون شاعرا عربيا، وأن يعتبره اليابانيون شاعرا يابانيا فهذا أمر مشكوك فيه (...). فاللغة -كل لغة- عندما تتكون كنص أدبي، تكون على علاقة بنيوية بالموروث، وإن التجديد يكون انطلاقا من ذلك، اي من البنية ذاتها، فتكف اللغة عن أن تكون أداة يستخدمها الشاعر ليقول شيئا ما، بل تصير هي النص الأدبي ذاته. ويصير هو هي. لذلك يمكن أن اظن اننا لا يمكن أن نكتب بلغة عربية (ذات علاقة بنيوية بالموروث) عبر استخدام شكل أدبي خارج عن موروثها، ومنتم، بنيويا، لموروث آخر، حينها ستنفصل اللغة عن النص وسيحدث نوع من التصادم بين البنيتين عوضا عن أن يكون هناك ما يسمى: مثاقفة، حيث تستقبل بنية مؤثرات بنية أخرى، لا كجسم غريب، بل كعضو للجسم الأصلي. لذلك، فإننا نرى أن "عضيمة" عندما يكتب، فإنه يكتب على مثال "الهايكو" إنما بسمات القصيدة العربية الطويلة ذاتها، وذلك لهذا السبب فقط، أي لأنه يكتب بلغة عربية مرتبطة بنيويا بالموروث العربي، وربما ادرك ذلك فدخل على النسق لخلخلته، كي يزيل هذا الشبه مع القصيدة الموروثة والمكرسة، فلم يجد

---

(١)- المصدر نفسه، ص ٣٨

(٢)- المصدر نفسه، ص٤٣

من طريقة لتحقيق ذلك سوى إغراق النص بعلامة الترقيم الأثيرة لديه: الفاصلة. فلم يضعها بين الجمل، كما توضع عادة، بل بين مفردة وأخرى، دون أي مستند جمالي أو معرفي أو قواعدي:

«راس المال،

الليل، ثم، المنطاد، ثم، التاجر، ثم،

هاتف، إلى، صديقه،

حبلى، هي، حبلى، حبلى، بالأسرار، ثم،

بالسفاهة،

وصديق، آه، وصديق، يتلقف، أخبار، صديق،

ثم عروس، تتمايل، هي، تتمايل، وأنا،

الواصف، للحبل،

تتنازعها الريح، الريح، الريح، الريح

وينهق ثدي... إلى آخر النص»[1]

الحقيقة، إن خروج "عضيمة"، حتى عن التجربة التي ينتمي إليها: التجربة الجديدة، يعتبر أمرا طموحا وجريئا، فأن يخرج المبدع عن السياقات المطروحة، فهو أمر، على الغالب، إبداعي. لكن خروجه هنا، كما لاحظنا، لم يؤسس لـ___/ أو لم يستند على بعد شعري، بل كان خروجا انفعاليا. أراد أن يكتب شعرا مميزا ومختلفا، أراد أن يتميز ضمن الشعرية العربية، لكن النتائج بدت مثيرة للشكوك بكثرة. سوف أبحث طويلا عما يؤدي إليه مقطع كهذا، أو عما ينتجه:

«أمخاخ الفقهاء، صابون الجيران

امرأة واحدة لا تكفي:

---

(١)- محمد عضيمة: شارع الألسنة الجاهزة، دار الكنوز الأدبية، بيروت١٩٩٩، ص١٩٠

ما الذي قد تخفيه

امرأة أخرى لا نعرفها.

عتال حرف، زبال نقاط، خياط الحركات

الأنف الأعور.   الفوهة المسدودة

مزكوم.   رطاضة. قتالة دبان»[1]

الشعر، بصيغة أو بأخرى، لغة العز. يمكن أن أوافق بسرعة على هذا الرأي. وكي يتم إنتاج معنى بديل عن المعاني السائدة والمكرسة، أو معنى يدخل الوجود بوصفه مكثفا له، يقوم الشاعر باختيار مفرداته وانشاء علاقات لغوية يراها مؤدية إليه، على الأقل كما يمكن أن افهم هذا الأمر. بمعنى آخر: ينشئ علاقات لغوية يظن انها تنتج المعنى الذي يريد، دون أن يخل بالشرط الجمالي، أو بالظهور الجمالي لهذه اللغة.

"محمد عضيمة"، رغم قدرته على أن يأتي بمتنافرات لفظية، لتشكيل جملة شعرية، على الأقل في "متون القول" وإلى حد ما في "يوميات طالب متقاعد"، بمعنى آخر: إن لديه-إذا أردنا التحدث باللسان السائد- خيالا خصبا، وهذه الميزة بالغة الشأن في الشعر، إلا أنه، رغم ذلك، يفضل الكتابة بلغة، لم أجد لها تصنيفا ضمن مراتب لغة العز تلك، ما شكل حجابا أمام قراءته قراءة مختلفة.

أخيرا يمكن أن نقرأ هذا المقطع:

«ينعق الغراب، واق، واق، هو، غراب،

ناعق، ناعق، ناعق، فوق هذي البلاد،

وانا، انا، غير، قادر، مثله، هو،

على، النقيق، واق، واق

فوق، هذي، الدفاتر البائرة

---

(١)- محمد عضيمة: تكازب حديث جدا، مذكور، ص٨٣

دفاتر، بالرة، واق، واق

وقلوب، بالرة، هي، قلوب،

ثم، مصحات، لعصافير، تزقزق،

وأم، غراب، واق، واق

ثم، هديل، هديل، هديل، حمام،

يزمجر، كالصباح،

... إلى آخره...»[1].

* * *

(1)- محمد عضيمة: شارع الألبسة الجاهزة، زاوية المقهى، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٩، ص٢٣٤

بمثابة الخاتمة:

سوف يحترق الكثيرون في بدء النار، وسوف يستمر بعضهم حتى الأوج الأول، وقليلون سيستمرون حتى النهاية، ملاحقين بالقصيدة كالممسوسين، وسيجنون، بعد انقضاء العمر، يا لمجدهم، القصيدة.

إلى هؤلاء، الأخيرين انحاز، وإليهم ولأجلهم أكتب.

دمشق

٢٠٠١/٧/١٧

المجموعات الشعرية المدروسة

١- ابراهيم الجبين: براري، المستقبل، دمشق، ١٩٩٥

٢- أحمد اسكندر سليمان: اعمى بلا ندم، ألف للكتابة الجديدة، دمشق، ١٩٩٨

٣- أحمد ديبو: الماء البارد، النهار، بيروت، ٢٠٠٠

٤- أحمد محمد سليمان: خدر السهو، كراس، بيروت، ١٩٩٦

٥- أسامة إسبر: شاشات التاريخ، المستقبل، دمشق، ١٩٩٤

ميثاق الموج، الطليعة الجديدة، دمشق، ١٩٩٥

٦- أكرم قطريب: اكان احرث صوتك بناي، الطليعة الجديدة، دمشق، ١٩٩٥

القليات الرغبة، ألف للكتابة الجديدة، دمشق، بيروت، ١٩٩٨

٧- حسن وسوف: أسرار المنفى، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦

٨- حسين بن حمزة: رجل نائم في ثياب الأحد، الجديد، بيروت، ١٩٩٧

٩- حسين درويش: قبل الحرب، بعد الحرب، الريس، بيروت، ١٩٩٧

١٠-رشا عمران: كأن منفاي جسدي، أرواد، طرطوس، ١٩٩٩

١١-رفعت شيخو: نهد يطلق حلمته الغزيرة، خاص، بيروت، ١٩٩٥

١٢-صالح دياب: قمر يابس يعتني بحصاة، دار الجديد. بيروت، تاريخ نشر مغفل.

١٣-طه خليل: ملك اعمى، الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٥

١٤-عابد اسماعيل: باتجاه متاه اخر، الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٩

لن اكلم العاصفة، الكنوز الأدبية، بيروت، ٢٠٠٠

١٥-عارف حمزة: حياة مكشوفة للقنص، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠

١٦-عبد اللطيف الخطاب: زول امير شرقي، دار الريس، للكتب والنشر، لندن ١٩٩٠

قصيدة سفر الرمل، مجلة نزوى، العمانية، عدد٢٥، يناير ٢٠٠١

١٧-عقبة زيدان: سرمد، إصدار مغفل، ٢٠٠٠

١٨-علي سفر: بلاغة المكان، الينابيع، دمشق، ١٩٩٤

١٩-عمر قدور: إيضاحات الخاسر، إصدار مغفل.

٢٠-عهد فاضل: تابعين البحر، ألف للكتابة الجديدة، دمشق، بيروت، ١٩٩٥

٢١-عيسى الشيخ حسن: أناشيد مبللة بالحزن، الجندي، دمشق، ١٩٩٨

٢٢-فراس سليمان محمد: هوامش، المستقبل، دمشق، ١٩٩٥

٢٣-لقمان ديركي: ضيوف يثيرون الغبار، الفكرة، حلب، ١٩٩٥

وحوش العاطفة، دار كنعان، دمشق ٢٠٠٠

٢٤-لقمان محمود: خطوات تستنشق المسافة، دار النشر مغفلة، بيروت، ١٩٩٦

عندما كانت لآدم اقدام، خاص، بيروت، ١٩٩٦

٢٥-محمد عضيمة: متون القول، المدى، دمشق، ١٩٩٥

يوميات طالب متقاعد، المدى، دمشق، ١٩٩٦

تثاؤب حديث جدا، كراس، بيروت،١٩٩٧ شارع الألبسة الجاهزة، الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٩

الشعراء يلتقطون الحصى والنهار يضحك على الناس، المواقف، اللاذقية، ١٩٩٥

٢٦-محمد عفيف الحسيني: مجاز غوتنبرغ، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩

٢٧-محمد فؤاد: المتروك جانبا، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨

٢٨-محمد نور الحسيني: بورتريه لأمير مهزوم، دار نشر، مغفلة، ٢٠٠١

٢٩-نديم دانيال الوزة: قصائد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩

خارج الجحيم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨

وجه لا يبقى كصورته، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠

٣٠-هالا محمد: على ذلك البياض الخافت، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، ١٩٩٨

الفهرس

هذا الكتاب

البياض المهدور، عنوان لكتاب حقيقي قد يُحدث انقلاباً في مفهوم الشعر الجديد في سوريا. خاصةً وأن كاتبه خضر الآغا، لم يلجأ إلى التقسيم الزمني أو وضع مخططات لتطور هذه الظاهرة وإنما حاول استقصاء حتمية الاستمرار في المُعطى الثقافي والفكري والجمالي الشعري عندهم.

إذ لم يتقدم من فراغ مجال على الباحثين شعراً، دون خلل يوازيه فزع أو تفسخ في النص الممتلئ، متوجاً في رحابة الطاقات القصوى لجهده، يتخطى جيل الستينات (شعر الحداثة) إذ كان على الشعر هذه المرة أن ينتظر ثلاثين عاماً ليدخل (الشعراء الجدد).

يقول الكاتب: «.... سأدرس الرغبة، الدفقة الأولى للماء وليس النهر، الرعشة وليس الحب، فلقد نحى النقد العربي حتى اللحظة، منحى دراسة المنجز الشعري إلاّ أن أحداً لم يُقدم على دراسة النزوع – البدء – فكرتي هنا: دراسة البياض والقبض عليه ...»

الناشر

